

DIE LÜBECKER BUCHILLUSTRATION
DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

GEORG AUGUST-UNIVERSITÄT ZU GÖTTINGEN

VORGELEGT VON

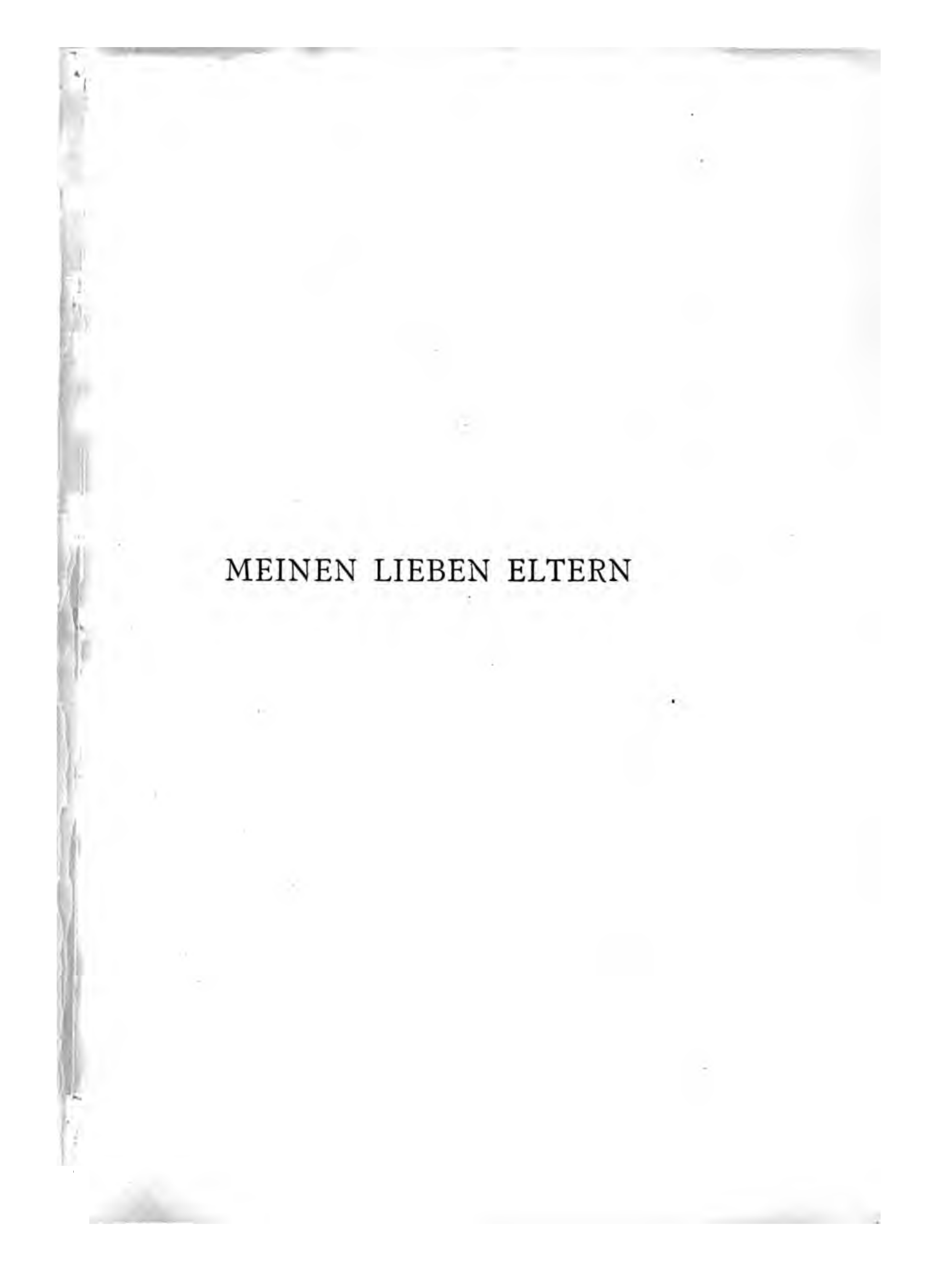
ADOLPH TRONNIER

AUS MEINE.

STRASSBURG.
UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON J. H. ED. HEITZ
(HEITZ & MÜNDEL)
1904.

Referent: PROF. DR. CARL NEUMANN.

Tag des mündlichen Examens: 15. JUNI 1903.



MEINEN LIEBEN ELTERN



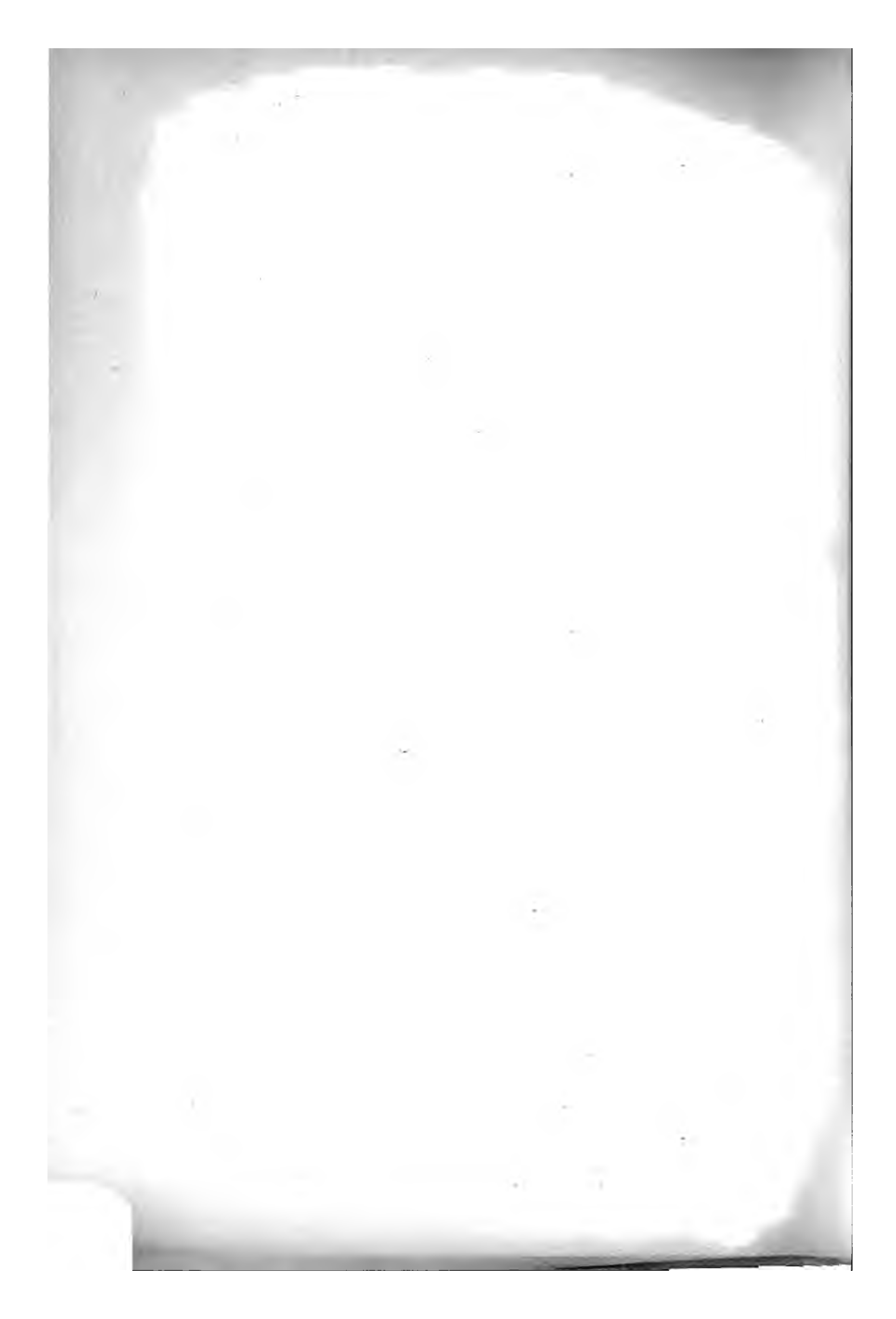
VORBEMERKUNG.

Mit gütiger Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät wird im Folgenden nur der dritte Hauptabschnitt meiner Dissertation gedruckt, der den

MEISTER DER LÜBECKER BIBEL VON 1494

behandelt.

Die Gesamtarbeit wird nach Ablauf ungefähr eines Jahres in den „Studien zur Deutschen Kunstgeschichte", Strassburg. J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), erscheinen.



In der zweiten Hälfte des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erreicht die Totentanzdarstellung in Bild und Schrift ihre Blütezeit. Ihre Idee geht ursprünglich von Deutschland aus.[1] Sie findet jedoch, bereitwillig von den benachbarten Ländern aufgenommen, in Frankreich zuerst ihre weitere Ausbildung und Verbreitung, die, bei der Wechselwirkung zwischen Bedürfnis und Produktion, um so grösser wurde, als die Buchdruckerkunst anfing, sich ihrer zu bemächtigen. Es geschah dies im Jahre 1485. Guy Marchand zu Paris gab eine Danse macabre heraus, die sogleich in Lyon, Troyes und Rouen nachgeahmt wurde. Und bei der Hinneigung der Zeit zu diesem Stoff war der Absatz so günstig, dass noch vor dem Jahre 1492 ein zweiter Pariser Drucker, Anthoine Vérard, es wagen durfte, mit einem gleichnamigen Werk auf den Markt zu treten.

Mit diesen Büchern übte Frankreich einen grossen Einfluss auf die Totentanzproduktion der anderen Länder aus. Er erstreckte sich, wohl auf dem Weg über die Niederlande, trotz aller Rassenunterschiede, auch auf die Darstellungen im nördlichen Deutschland.[2]

Von den zahlreichen hier entstandenen Zeugnissen dieser Gattung sind nur wenige bis auf unsere Zeit erhalten, und die erhaltenen sind grossenteils arg beschädigt. Wir müssen uns meist mit kurzen Notizen begnügen, und unsere Kenntnis von ihnen ist demgemäss recht mangelhaft. Nur über die Lübecker Totentänze, die eine ganze Reihe ausmachen, sind wir verhältnismässig gut unterrichtet. Den grossen Totentanz, der zwischen den Jahren 1470 und 1480 entstanden ist, in dem Bilde zu Reval nachgeahmt wurde und sich noch heute in der Marienkirche befindet, haben zwar verschiedene Restaurationen so sehr verändert, dass er sein ursprüngliches Aussehen nur noch ahnen lässt. Aber Lübeck ist die erste Stadt Deutschlands, wo Totentanzdrucke herauskamen. Die besitzen wir noch. Der erste erschien im Jahre 1489, vier Jahre nach der ersten französischen Urausgabe.

---

[1] W. L. Schreiber, Die Totentänze. In der Zeitschrift für Bücherfreunde, Jahrg. 1898/99, p. 291 ff., 321 ff.

[2] Schreiber, l. c., p. 301. Die oberdeutschen Totentänze entwickelten sich selbständig.

Das Werk muss einen grossen Eindruck gemacht haben, denn schon im Jahre 1496 wurde eine Wiederholung nötig. Eine dritte Ausgabe erschien im Jahre 1520, und was die Holzschnitte anbetrifft, so finden sie noch 16 Jahre später Verwendung in einem dänischen Drucke.[1]

Die zweite Auflage (1496) weicht in einigen Textstellen von der ersten ab. In der dritten (1520) finden wir neben einem gänzlich anderen, stark gekürzten Text die Zahl der dargestellten Ständerepräsentanten um zwei, den Offizial und den Narren, vermehrt. Nach Seelmanns Ansicht[2] lässt der Text darauf schliessen, dass in ihr die zweite Auflage eines noch vor dem Jahre 1489 erschienenen Druckes vorliegt. Nun ist aber nicht einzusehen, weshalb der Offizial und der Narr, wenn die Schnitte doch schon vorhanden waren, in dem Drucke von 1489 nicht mit aufgeführt wurden. Dagegen spricht ja gerade die angenommene Abhängigkeit des Textes der Ausgabe von 1489 von dem Text eines Druckes, der vor 1489 entstanden und in der Ausgabe von 1520 enthalten sein soll (wofür übrigens die Beweisgründe nicht schwer genug wiegen). Und ein zweiter Gegengrund liegt in der Tatsache, dass beide Drucke, der von 1489 und der von 1520, in der Offizin des „Unbekannten" erschienen sind, welcher, wie Seelmann vermutet, zugleich der Formschneider und mit Matthäus Brandis identisch ist.[3] Drittens spricht es gegen seine Hypothese, dass wir keine Holzschnitte von derselben Hand aus Drucken kennen, die vor dem Jahre 1489 entstanden sind.

Die genannten Zutaten der dritten, im Jahre 1520 erschienenen Ausgabe habe ich nicht gesehn. Es existiert nur noch ein Exemplar dieses Druckes, und dieses befindet sich in der Bodleiana zu Oxford.

Ueberhaupt hat ein arges Schicksal über den Lübecker Drucken gewaltet, namentlich über den Totentänzen. Soweit wir unterrichtet sind, ist von jeder der angeführten Ausgaben nur noch je ein Exemplar vorhanden: das der Ausgabe von 1489 befindet sich im Germanischen Museum zu Nürnberg, das der

---

[1] Seelmann, Die Totentänze des Mittelalters, Norden u. Leipzig 1893, p. 41. — Schreiber, l. c. — Raphael Meyer, Den gamle danske dödedans, Kjöbenhavn 1896.

[2] o. c. p. 34.

[3] Seelmann, l. c., p. 27. Zentralblatt für Bibliothekswesen I, p. 19 ff.

Ausgabe von 1496 in der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. Auch der dänische Druck ist nur einmal, nämlich in dem Exemplar der Store kongelike Bibliothek zu Kopenhagen auf uns gekommen.[1]

Seelmann hat nachgewiesen, dass der Dichter des Druckes von 1489 den Text des Totentanzes in der Marienkirche gekannt und benutzt hat. Dort sind jedoch nur 24 Stände, hier dagegen 28 vorgeführt, und der Zeichner unserer Illustrationen ist von dem Gemälde durchaus unabhängig. —

Für den Druck war das Motiv des Reigens, der eine geschlossene Kette von der ersten bis zur letzten Figur bildet, nicht verwendbar. Die französischen Herausgeber halfen sich dadurch, dass sie den Gesamtreigen in einzelne Abteilungen zerlegten, deren jede nur zwei Stände und die dazu gehörigen Abbildungen des Todes enthält. In dem Drucke von Marchand (1485) bilden diese Figuren noch eine Gesamtgruppe; bei Vérard (vor 1492) ist dies nicht mehr so ganz der Fall: In beiden Büchern werden die Abteilungen durch Scheinarchitekturen eingefasst, hinter denen sich die Gestalten in ununterbrochener Folge bewegen. Bei Marchand befindet sich in der Bildmitte nur ein Gewölbeschlussstein. Vérard lässt dagegen eine Säule die Bogen tragen und dadurch zerlegt er das Bild in zwei deutliche Hälften. Wir haben es also schon hier mit einem Durchbrechen der alten Formen zu tun. In Lübeck aber geht man einen kühnen Schritt weiter. Hier wird das Motiv des Tanzes ganz aufgegeben. An seine Stelle tritt das Zwiegespräch.[2]

Jedes Bild enthält nur je eine Figur, die abwechselnd einen Vertreter der Stände und den Tod darstellt. Sie steht vor einer Mauer (Friedhofsmauer?), über die hinweg wir häufig Berge mit Bäumen

---

[1] Dieser Druck besteht aus einer Bearbeitung (Raph. Meyer, l. c.; Zeitschr. f. Bücherfr. 1899, Januarheft, p. 453) der Lübecker Bücher und, wie erwähnt wurde, aus den Illustrationen, die in ihnen enthalten waren. Die letzteren sind, wie Seelmann nachweist, mit denselben Stöcken hergestellt. Ob alle Abbildungen zur Verwendung gekommen sind, ist nicht mehr zu ersehen, da das Kopenhagener Exemplar ziemlich beschädigt ist. Ausser diesen Schnitten enthält es noch einige schlechte Arbeiten des 16. Jahrhunderts und am Schluss noch den Abdruck eines anderen Lübecker Stocks mit der Darstellung der schreibenden St. Birgitta, die uns schon in Sunte Birgitten Openbaringe von 1496 begegnet. Wir haben hier also einen interessanten Beitrag zur Geschichte der Wanderung von Holzstöcken.

[2] «Es steht dies wohl in Zusammenhang mit den Fastnachtspielen und den Anfängen des mittelalterlichen Dramas überhaupt.»

oder Bauwerken sehen. Die letzteren haben zum Teil eine nähere Beziehung zu den dargestellten Personen. So finden wir z. B. eine Burg beim Edelmann und Ordensherrn, ein Kloster bei Nonne und Abt.

Die Menschen zählen ihre Verdienste auf, versprechen, sich zu bessern etc., und suchen hierdurch von dem Tode einen Aufschub ihres Endes zu erlangen. Sie befinden sich stets auf den Reversseiten der Blätter, den linken Seiten des aufgeschlagenen Buchs, und wenden, mit wenigen Ausnahmen, den Kopf über ihre linke Schulter dem Tode zu, der ihnen gegenüber auf der rechten Seite des Buches seinen Platz gefunden hat. Er erscheint dem mittelalterlichen Brauche gemäss als halbverweste Leiche mit geöffnetem Bauche. Als Handwerkzeug ist ihm ein Schwert, ein Pfeil oder eine Sense beigegeben. Auf der einen Abbildung lehnt ein Grabscheit an der Mauer.

Schreiber weist darauf hin, dass der Tod einen Pfeil und ein Schwert, das er auf einem Löwen (dem Symbol des Teufels) reitend schwingt, auch auf einem Stiche des Israel von Meckenem führt,[1] und er hebt dies als massgebende Tatsache hervor.

Für uns dagegen kommt mehr in Betracht, dass die männlichen Vertreter der Stände ausgesprochene Aehnlichkeit miteinander zeigen.

Vor allem ist dies beim Kaiser der Fall. Hier wie dort steht er dem Beschauer frontal zugewandt; hier wie dort dieselbe Haltung des Schwerts und des Reichsapfels, dieselbe Tracht: die weiten faltigen Aermel, der Hermelinkragen und die Kette. Auch die Krone zeigt annähernd denselben Bau.

Auch der Ritter trägt genau das gleiche Kostüm. Sein Gesicht ist nicht dem Tode zu, sondern geradeaus gekehrt, die linke Schulter leicht vorgedreht. Die linke Hand hält das Schwert, die rechte die Lanze, an deren Schaft ein Fähnlein herabhängt. Nur in der Haltung ist er bei Israel von Meckenem geschwungener.

Die dritte Figur, der Papst, schaut bei beiden Meistern über die linke Schulter, fasst mit der Rechten den Doppelkreuzstab in Schulterhöhe und hält den linken durch den Schlitz seines Oberkleides gestreckten Arm vor den Leib. Sein Gewand stösst hier wie dort stark am Boden auf, eine Uebereinstimmung, die auch

---

[1] l. c., p. 304. Sechs Rundbildchen mit vier Totentanzdarstellungen auf einem Blatt. Abb. daselbst.

beim Kaiser vorliegt. Wie der Ritter ist jedoch der Papst Israels lebhafter in der Bewegung, sein Hals ist weiter entblösst und mehr vorgereckt als bei dem Lübecker Holzschneider, und die Bänder der Tiara fallen bei ihm nicht auf die Schultern.

Hier wie dort zeigt sich in der Darstellung des Todes mit dem Pfeil gleichfalls eine genauere Uebereinstimmung: die linke Hand ergreift die Waffe dicht an der Befiederung, das Grabtuch ist von der rechten Seite über den linken Arm geschlagen, das rechte Bein vorgestellt, der Kopf zurückgewandt. Jedoch auch hierin, im Faltenwurf und in der Haltung, ist Meckenem bewegter: der Tod läuft bei ihm, während er auf dem Holzschnitt nur schreitet. Dass die rechte Hand, die auf dem Kupferstich an dem Gewande des Papstes zerrt, auf dem Holzschnitt verändert wurde, erklärt sich durch die Trennung der Personen, die bei Meckenem noch ein Rahmen umschliesst.

Die Edelfrau ist im Lübecker Totentanz nicht vertreten.

Schreiber vermutet, dass die vier Stiche des Israel von Meckenem Bruchstücke einer grösseren Totentanzfolge sind.[1] Nun hat aber dieser Stecher meist nach anderen Künstlern kopiert,[2] und es ist nicht unmöglich, dass auch seine Totentanzbilder auf eine bisher unbekannte (ältere) Vorlage zurückgehen, die auch dem Lübecker Reisser vorgelegen ist. Doch dieser gab den Gestalten, die wir uns in jener Vorlage wie bei Mecken noch mager vorzustellen hätten, mehr Fülle und den Bewegungen mehr Ruhe.

Dass Israel von Meckenem seine Bilder nach dem Lübecker Totentanz gestochen hat, ist unwahrscheinlich, weil in diesem die Edelfrau fehlt, überhaupt eine Frau von ähnlicher Haltung nicht vorkommt, und weil er den Tod auch mit ungezücktem Schwert und in anderer Haltung darstellt.

In dem Lübecker Drucke sind nur die vier genannten Darstellungen des Todes verwendet, und Schreiber wird mit seiner Meinung, dass dies aus Sparsamkeitsrücksichten seitens des Druckers geschehen sei, wohl das Rechte getroffen haben.

Um die Vergleichung zu erleichtern, lasse ich eine Tabelle folgen. Die Zahlen der ersten Reihe geben die Nummer der

---

[1] l. c., p. 304.
[2] Lippmann, Der Kupferstich (Berlin 1896), p. 37.

Illustration an. Die drei letzten Zahlenreihen bezeichnen die Stelle, die der betreffende Standesrepräsentant in den verschiedenen Drucken einnimmt. Die vorhergehenden vier Rubriken geben die Darstellungen des Todes an, die zu jeder Person gehören; sie sind mit den Anfangbuchstaben des Attributs: Gr.: Grabscheit, Lö.: Löwe und Schwert, Pf.: Pfeil, S.: Sense bezeichnet.

N°.	Standesvertreter	1489	1496	1520	1536	1487,96	1520	1536
			S.		Lö.			
1	Papst	Pf.	Pf.	S.	S.	1	1	1
2	Kaiser		Lö.	Lö.	Lö.	2	4	2
3	Kaiserin	Gr.	Gr.	Gr.	Gr.	3	5	3
4	Kardinal	S.	S.	Gr.	S.	4	2	7
5	König	Pf.	Gr.	Lö.	Gr.	5	6	4
6	Bischof	Lö.	Gr.	S.	Lö.	6	3	7
7	Herzog	S.	Lö.	Gr.		7	7	5
8	Abt	Pf.	Pf.		S.	8	8	8
9	Ordens (Goddes)ritter . .	S.	Lö.			9	9	9
10	Mönch	Gr.	Gr.	Gr.		10	13	13
11	Ritter	Lö.	Lö.	Lö.	Lö.	11	14	14
12	Kanonikus (Domherr) . .	Pf.	Pf.	S.	S.	12	11	11
13	Bürgermeister	Gr.	S.	S.		13	17	17
14	Arzt	S.	S.			14	10	10
15	Junker	Gr.	Gr.	Gr.	Gr.	15	20	20
16	Klausner	S.	S.			16	16	(16)
17	Bürger	Lö.	Lö.			17	22	22
18	Student	Pf.	Pf.	Lö.[1]		18	26	26
19	Kaufmann	S.	S.	Lö.		19	19	(19)
20	Nonne	Gr.	Gr.	Gr.		20	18	18
21	Amtmann	S.	S.	Lö.[1]		21	25	25
22	Werkmeister (der Kirche)	Lö.	Lö.	[2]		22	12[3]	12[3]
23	Bauer	S.	S.	Gr.		23	27	27
24	Beghine	Pf.	Pf.			24	23	(23)
25	Hofreiter (Houeruter) . .	Lö.	Lö.	Lö.		25	28	28
26	Jungfrau	Gr.	Gr.	Lö.	Lö.	26	21	21
27	Amtsknecht (-gesell) . .	Pf.	Pf.			27	29	(29)
28	Amme mit Kind	S.	S.	Gr.		28	30	30
29	Offizial					—	15	[4]
30	Narr				Gr.	—	24	(24)
				S.				

[1] Darüber zwei, darunter ein Totenschädel.

[2] Drei Totenschädel.

[3] Ausgabe von 1520: pastor. Seelmann, Pfarrherr. Ausgabe von 1536: kirckeher oder sogne prest.

[4] Ein schlechter Holzschnitt stellt einen Prediger auf der Kanzel vor seiner Gemeinde dar.

Einzelne Totentanz-Holzschnitte habe ich noch in folgenden Lübecker Drucken wiederverwendet gefunden:

Den Tod mit der Sense in der Nauolghinge Jesu Cristi, I—III, vom Jahre 1489 und 1496; die Nonne als „Sunte Katherine van Watzsteen“ in S. Birgitten Openbaringe vom Jahre 1496; Papst, Kardinal und Bischof in dem Speygel der leyen aus dem gleichen Jahre.

In dem letztgenannten Buche findet sich noch ein Holzschnitt, der zwar schlechter geschnitten, aber von derselben Hand gerissen ist[1] und offenbar in die Reihe der Totentanzabbildungen gehört. Es ist in ihm ein Geistlicher, vielleicht ein Bischof, sicher ein Priester höheren Ranges dargestellt. Er steht vor einer Mauer, über die hinweg man eine Berglandschaft sieht, wie die Gestalten der Lübecker imagines mortis, und wendet wie sie den Kopf über die linke Schulter. Wenn er nicht in dem mir unbekannt gebliebenen Drucke von 1520 den Offizial verbildlicht, was ich für sehr unwahrscheinlich halte,[2] so wäre seine Entstehung vielleicht damit zu erklären, dass er den Anforderungen des Zeichners oder des Druckers nicht genügte und daher der Darstellung des Bischofs, die wir jetzt in den Totentanzdrucken finden, weichen musste.

* * *

Die soeben aufgezählten und kurz besprochenen Holzschnitte, die zuerst in dem Totentanz von 1489 auftreten, bilden den Anfang der dritten und letzten Periode der Lübecker Buchillustration im 15. Jahrhundert. Ihre nun hervortretenden Leistungen überragen die vorhergehenden weit an Wert, ja sie übertreffen vielleicht auch alles, was von den Reissern der übrigen deutschen Städte zu jener Zeit geschaffen wurde. Das gilt namentlich von den Holzschnitten der berühmten Lübecker Bibel von 1494. Diese Bibel darf man ihrem Texte nach „als die beste der im Mittelalter gedruckten bezeichnen“,[3] und dasselbe darf man von ihren

---

[1] S. dazu p. 22.

[2] In dem defekten Exemplar der Bodleiana scheint die Abbildung zu fehlen. Der Narr ist, wie ich einer gütigen Mitteilung der Direktion verdanke, in einem anderen Stile als die übrigen Illustrationen ausgeführt. Ueber die Abb. des dänischen Druckes s. p. 6, Anm. 4.

[3] W. Walther, Die deutsche Bibelübersetzung des Mittelalters, Braunschweig 1889—92, Teil III Sp. 676.

Abbildungen sagen, ja, man hat sie das bestillustrierte Buch des 15. Jahrhunderts genannt. [1]

Die vor Luther erschienenen deutschen illustrierten Bibeln, in deren Reihe die Lübecker Bibel den zwölften Platz einnimmt, zerfallen in zwei Gruppen,[2] deren erste die Nummern 1—6 umfasst. Ihre Holzschnitte sind einfach, teilweis sogar roh, und die bildlichen Darstellungen sind in ihnen häufig in die Initialen verlegt. Sie sind durchweg in Oberdeutschland entstanden, und werden in den einzelnen Ausgaben nachgedruckt oder nachgeahmt.

Die Holzschnitte der zweiten Gruppe (Nr. 7—15) gehen auf die Illustrationen der Kölner Bibel von 1477/78[3] zurück, von denen sie verkleinerte Nachschnitte sind, wenn sie nicht von denselben Stöcken abgezogen wurden. Sogar noch in der letzten vorlutherischen Bibel, die 1520—22 in Halberstadt erschien, verwendete man diese Stöcke. Zum ersten Mal waren in ihnen grössere künstlerische Illustrationen gelungen; daraus ist die lang fortgesetzte Nachahmung zu erklären.

Auch die Holzschnitte der Lübecker Bibel sollen nach denen der Kölner Bibel angefertigt sein.[4]

Es kommt nun darauf an, diese Behauptung zu prüfen und zu untersuchen, ob und in welchem Umfang dies zutrifft. Ich lasse hierfür zunächst ein Verzeichnis der in beiden Werken vorhandenen Abbildungen folgen, bei dem für die Kölner Bibel die Tabelle von Kautzsch[5] zugrunde gelegt ist.

---

[1] Butsch nach Muther, G. d. d. B.-Ill., p. 99.

[2] Muther, Die ill. deutschen Bilderbibeln, p. 16.

[3] Die sog. Kölner Bibel von 1480 oder (nach Kautzsch) 1479. Wie in Dziatzkos bibliothekwissenschaftlichen Uebungen von G. Gerlach festgestellt wurde, ist sie nicht von Quentel, sondern von Barthol. de Unkel gedruckt (1477/78). Dziatzkos Sammlung bibliothekwiss. Arbeiten, Heft 13, Leipz. 1900, p. 26 ff.

[4] Walther, l. c., Sp. 671.

[5] Kautzsch, Die Kölner Bibel von 1479, p. 76 ff.

	Kölner Bibel		Lübecker Bibel		
	N°.	Gegenstand	N°.	Gegenstand	Hieronymus Darstellung
Genesis.	1	Schöpfung	1*		A. Grosser Hieronymus
	2	Sündenfall u. Austreibung	2		
	3	Kain und Abel	3	Kain vor dem Herrgott, statt in die Ferne zu ziehn	
	4	Sintflut	4		
	5	Sünde Kanaans	5		
	6	Turmbau zu Babel	6		
	7	Abraham u. Melchisedek	7		
	8	Abraham und die drei Männer	8	Hinzugefügt die lauschende Sarah	
			9	Lot und der Untergang Sodoms	
	9	Opferung Isaaks	10	Hinzugefügt: der Esel	
	10	Jakobs Segenerschleichung	11	Spielt hier im Hause	
	11	Jakobs Traum	12		
	12	Joseph wird verkauft	13	st(ark) v(erändert)	
	13	Joseph wird ins Gefängnis geworfen	14	st. v.	
	14	Pharaos Traum	15	Gänzlich anders	
			16	Josephs Umzug durch Aegypten	
	15	Josephs Brüder in Aegypten	17		
	16	Mahl und letzte Prüfung der Brüder	18		
	17	Joseph entlässt die Brüder	19		
	18	Jakob vor Pharao	20	Gänzlich anders	
	19	(Segen Jakobs)	—	—	
	20	Jakobs Begräbnis	21	Grablegung statt Leichenzug	
Exodus.	21	Josephs Begräbnis, Pharao u. die Hebammen	22	bloss: Pharao und die Hebammen	
	22	Jugendgeschichte Mosis	23	st. v. (s. p. 15 ff.)	
	23	Berufung Mosis	24*		
	24	Schlangenwunder vor Pharao	25		
	25	Plage der Frösche	—	—	
	26	» der Fliegen	—	—	
	27	» der Beulen	26		
	28	» des Hagels	27		
	29	» der Heuschrecken	28		
	30	» der Finsternis, Tötung der Erstgeburt	—	—	
	31	Passah	29	Spielt hier im Hause	
	32	Untergang Pharaos	30		

	Kölner Bibel		Lübecker Bibel		
	Nº.	Gegenstand	Nº.	Gegenstand	Hieronymus-Darstellung
Exodus.	33	Siegesgesang	31	Andre Musikinstrumente	
	34	Mannalese	32*		
	35	Moses schlägt Wasser aus dem Felsen	33	Gänzlich anders	
	36	Amalekiterschlacht	34		
	37	Uebergabe der Tafeln	35		
	38	(Verpflichtung aufs Gesetz)	—	—	
	39	Herstellung des kl. Geräts	—	—	
	40	Abgötterei m. d. goldnen Kalb	36		
	41	Strafe über das Volk, Moses Fürbitte	—	—	
	42	Moses erhält neue Tafeln	37		
Leviticus.	43	Moses vor Gott, Aaron u. s. Söhne hinter ihm	—	—	
			38	Moses schreibt Gottes Weisungen auf	
	44	Untergang Nadabs und Abihus	39*	Gänzlich anders	
Numeri.	45	Zählung des Volks	40	Gänzlich anders	
	46	Moses und Aaron blasen Trompeten	41		
	47	Die Kundschafter mit der Traube	42		
	48	Bestrafung der Rotte Korah	43		
	49	Aarons Stab grünt	44		
	50	Aarons Begräbnis	45	= 21 (Hörner u. Name eingesetzt)	
	51	Aufrichtung der ehernen Schlange	46		
	52	Geschichte Bileams	47		
	53	Einsetzung Josuas	48		
Deuteronomium.	54	Moses schreibt Gottes Weisungen auf	49	= 38.	
	55	Moses von Gott begraben	50		B1. kl. Hier. am Pult
Josua.	56	Eroberung Jerichos	51		
	57	Hinrichtung der fünf Könige	52		
Judicum.	58	Berufung Gideons und Probe der Seinen	53		
	59	Jephtha u. seine Tochter	54		
	60	Simon tötet den Löwen	55		B2.

	Kölner Bibel		Lübecker Bibel		
	Nº.	Gegenstand	Nº.	Gegenstand	Hieronymus-Darstellung
Regum I.	61	Elkana und seine Frau	56		
	62	Verlust der Bundeslade Elis Tod	57*	Die Bundeslade bei den Philistern	
	63	Saul von Samuel gesalbt	58		
	64	David von Samuel gesalbt	59	= 48 (Namen eingesetzt)	
	65	David und Goliath	60*		
			61	Davids Einzug in Jerusalem mit dem Haupte Goliaths	
	66	Schlachtszene	62*		
	67	Sauls Tod	63*	Schlachtscene	
Regum II.	68	Joab ermordet Abner	64	hinzugef.: Leichenzug	
	69	David führt die Lade nach Jerusalem	65		
	70	David und Bathseba	66		
			67	Nathan und David. Davids Reue.	
	71	Absaloms Tod	68		
	72	Joab tötet den Amasa. David u. d. Pestengel	69	= 64	
Regum III.	73	Davids Begräbnis, Salomo und Bathseba	70	Davids Tod u. s. w.	
	74	Salomos Urteil	71		
	75	Salomo und die Königin von Saba	72		
	76	Asa siegt über die Mohren	73*		
Regum IV.	77	Elias Himmelfahrt. Elisa von den Knaben verspottet	74	Ochosias Krankheit, Verbrennung der Boten u. s. w.	
	78	Naaman badet im Jordan	75	Elisa heilt Naaman und erweckt den Sohn der Sunanitin	
	79	Ein Toter wird durch Elias Gebein lebendig	76	hinzugefügt: Einfall des König von Syrien	
	80	Ahas opfert an d. neuen Altar. D. Assyrer führen Hosea und Israel weg	77		
	81	Der Engel des Herrn schlägt die Assyrer. Jesaja wird zersägt	78		B. 3.
Paralip. I u. II.	82	Eleasars Sieg im Gerstenacker	79	hinzugefügt: Banaya erschlägt den Löwen	
	83	Joseas Begräbnis	80	Joseas grosses Passahfest, Verbrennung	B. 4.
Esdra	84	Cyrus gestattet die Rückkehr der Juden	81	= 6 (Tempelbau [Namen])	

	Kölner Bibel		Lübecker Bibel		
	Nº.	Gegenstand	Nº.	Gegenstand	Hieronymus-Darstellung
Tobias	85	Tobias der ältere erblindet	82	und Auszug des jungen Tobias mit dem Engel	
	86	Der junge Tobias gewinnt den Fisch	83		
	87	Tobias der ältere wird geheilt	84	Tobias der ältere blind und geheilt	B. 5.
Judith	88	Judith übergibt der Magd das Haupt des Holofernes	85	und Rückkehr der beiden zur Stadt	B. 6.
Esther	89	Esther und Ahasver	86		B. 7.
Hiob	90	Hiob und seine Frau. D. Unglücksfälle	87		
			88	Hiob mit seiner Frau und s. Freunden	
Psalter	91	Ein Alter schreibend	—	—	B. 8.
	92	David schlägt die Harfe	89	= 67	A. 2.
Daniel	93	Die drei Männer im feurigen Ofen	90		B. 9—11: Bücher Salomonis
	94	Davids Gesicht von den vier Ungeheuern	91		
	95	Davids Gesicht v. Kampf des Widders mit dem Bocke	92		B.12—16: Zu d. gr. Propheten
	96	Davids Urteil über die beiden Aeltesten (Susanna-Gesch.)	93		
	97	Errettung Davids aus der Löwengrube	94		B.17—27: Zu d. kl. Propheten
Jonas	—	—	95	Geschichte des Jonas	
Makkabäer I u. II.	98	Judas Makkabäus siegt über Apollonius 66	96	= 62	B. 28.
	99	Antiochus Eupator unterhandelt mit den Juden	—	—	
			97	= 73 (Schlachtszene)	
	100	Auffindung des hl. Feuers	—	—	
	101	Die himmlischen Reiter über Jerusalem	—	—	

	Kölner Bibel		Lübecker Bibel		
	N°.	Gegenstand	N°.	Gegenstand	Hieronymus-Darstellung
		NEUES TESTAMENT.			
Evangelien	1	Matthäus mit dem Engel. D. Vorfahren v. Christi	1		A 3.
	2	Markus m. d. Löwen. Auferstehung Jesu. Simson m. d. Toren von Gaza	2	= 3	B 29.
	3	Lukas mit dem Ochsen. Geburt, Anbetung, Darstellung Christi	3	= 2	B 30.
	4	Johannes m. d. Adler. Dreieinigkeit in einer Wolke	4	... Herrgott u. Christus in einer Wolke	B 31.
Briefe	5-13	Uebergabe eines Briefs an den Boten			B 32-36.
Apokalypse	14-22	(9 Bilder).[1]	—	—	
			14	Schild mit dem Reichsadler	

Aus dieser Tabelle ersehen wir, dass die Lübecker Bibel sechs Abbildungen enthält, die der Kölner Bibel fehlen: den Untergang Sodoms; den Umzug Josephs durch Aegypten; David mit dem Haupte Goliaths beim Einzug in Jerusalem; Nathan und David. Davids Reue; Hiob mit seiner Frau und seinen Freunden und das Abenteuer des Jonas. Dagegen fehlen der Lübecker Bibel zwanzig in der Kölner Bibel enthaltene Illustrationen, darunter die neun der Apokalypse.

Nun ist der Kölner Druck in zwei Ausgaben erschienen, die erste in niedersächsischem,[2] die zweite in niederrheinisch-holländischem Dialekt. Die erstere hat, wie Walther nachzuweisen

[1] Die Klammern bedeuten, dass die betreffende Abb. in der Kölner Ausgabe mit niedersächsischem Text fehlt.

[2] Nach Kautzsch (l. c.) wahrscheinlich, nach Gerlach (Dziatzko, Beiträge l. c.) sicher die erste Ausgabe.

vermochte,[1] dem Bearbeiter (Uebersetzer) des Lübecker Textes vom 2. Buch der Könige an als Grundlage gedient. In ihr fehlen die Apokalypsebilder gleichfalls. Wenn also der Zeichner einen Kölner Druck vor sich gehabt hat, so ist es höchst wahrscheinlich der niedersächsische und vielleicht sogar das Exemplar des Uebersetzers gewesen.

Walther begründet nun seine Ansicht, dass die Lübecker Holzschnitte nach den kölnischen angefertigt seien, mit folgenden Sätzen:[2] „— fast alle stimmen sowohl hinsichtlich der Grösse als auch hinsichtlich des behandelten Gegenstandes und infolgedessen hinsichtlich der Stelle, wo sie gegeben werden, ziemlich genau überein. Und zwar hat der Lübecker Holzschneider nach den Kölner Bildern auf seine Holzstöcke gezeichnet, da in der Regel auf jenen rechts steht, was auf diesen sich links befindet. Bis 2. Mose 7, z. B. sind alle Kölner Textillustrationen nachgeahmt, nur zwei neue geliefert[3] . . . Es bezeichnen aber alle diese Bilder einen grossen Fortschritt. Vor allem sind die Köpfe viel ausdrucksvoller und genialer geraten.“

Diese Worte, besonders die letzten, lassen den Gedanken aufkommen, dass wir es mit blossen Kopien zu tun hätten. Doch das trifft nicht zu.

Das Format ist allerdings annähernd gleich und in manchen Blättern auch die Darstellung wenigstens ähnlich. Jedoch neben ähnlichen Kompositionen mit entgegengesetzter Orientierung findet sich auch eine Anzahl gleich orientierter. Schon deshalb erscheint es fraglich, ob der Lübecker Meister unmittelbar nach den Illustrationen des Kölner Druckes auf seine Holzstöcke gezeichnet habe.

Nun weisen aber die meisten seiner Bildchen sehr beträchtliche Unterschiede gegen die Kölner auf. Als Beispiel greife ich die Darstellung der Jugendgeschichte des Moses heraus, die mir gerade zur Hand ist. Sie wird unserm Zwecke besonders dienlich sein, denn für die Kunst des kölnischen Meisters ist sie höchst bezeichnend.[4]

---

[1] Walther, l. c., Sp. 656, 670.
[2] l. c., Sp. 671.
[3] Der oben angeführte «Untergang Sodoms» und «Umzug Josephs in Aegypten».
[4] Abgebildet bei Kautzsch, o. c.

Auf der Abbildung der Kölner Bibel sind nach mittelalterlichem Brauch aufeinanderfolgende Vorgänge nebeneinander dargestellt. Ganz links im Vordergrunde vor einer Tür des hart am Nil liegenden Palastes sehen wir eine Frau sich bücken und den Kasten ergreifen, der den kleinen Moses birgt. Den Palast verbindet eine Zugbrücke und eine ihr bis Stromesmitte entgegengebaute Steinbrücke mit dem jenseitigen Ufer. Auf der letzteren stehen drei Personen, darunter wohl der Pharao und sein Weib, die scheinbar der Aufnahme des Kindes zuschauen. In Wirklichkeit soll ihre Aufmerksamkeit vielmehr auf die Leichentrift gerichtet sein. Eine Anzahl der armen kleinen, auf das Gebot Pharaos ermordeten Kinder trägt die Strömung hinter der Gruppe meerwärts. Weiter oben am Flusse vertraut die Mutter des Moses gerade den Kasten mit ihrem Söhnchen den Fluten an. Rechts, ungefähr in Höhe der Zugbrücke, erblicken wir den Aegypter-König, begleitet von seinem Hunde, wie er sich anschickt, den kleinen Moses von den Armen seiner Tochter auf die seinen zu nehmen. Das Kind hat dabei seine Krone ergriffen und hält sie in der Hand.

Die Landschaft ist eine Hügelgegend, durch die sich Pfade schlängeln. Ihren Abschluss bildet, dicht unter dem oberen Bildrande, eine Brücke mit turmartigem Brückenknopf, die ein Reiter und ein Fussgänger passieren. Eine Mauer, ein Dach, ein Türmchen und mehrere kugelige Bäume und Sträucher überragen den Horizont. Die Landschaft ist stark überhöht. Die Figuren sind nicht ihrem Abstande gemäss verkleinert, wie überhaupt die Perspektive recht mangelhaft ist. Wellenförmige Linien, welche die ganze Fläche bedecken, stellen das Wasser vor. Auf ihm schwimmt ein Schwan; Schilfbüschel besäumen seine Ufer.

Die Gesichter der dargestellten Personen sind ruhig, typisch, ohne irgendwelche genauer charakterisierende Züge (wie in aller frühen Kunst). Die ganze Behandlung ist rein erzählender, epischer Art.

Auch auf dem Lübecker Holzschnitte wird die Aussetzung und die Auffindung des Moses dargestellt, auch hier trägt die Flut Kinderleichen stromabwärts. Aber die Auffindung des Kindes ist hier nicht der Hauptgegenstand der Darstellung. Der Künstler hat sich dazu das Ereignis erkoren, dessen Beginn wir auf der

Kölner Abbildung rechts von der Brücke sehen, wo der Pharao das Kind, das seine Krone spielend ergriffen hat, auf seine Arme nimmt. Das Lübecker niederdeutsche Speculum salvationis erzählt dies Erlebnis des kleinen Moses[1] mit folgenden Worten: „Pharao de Koninck van egypten de hadde ene Koninclike crone. Dar inne war gar mesterliken gemaket vnd gegrauen eyn bilde sines godes de dar gnomet was hamon. Nu was den van egypten ok prophetert Dat van den ioden scholde eyn kint geboren werden.“ Nachdem jetzt kurz über die ersten Schicksale des Moses berichtet ist, heisst es weiter: „Dar na togede se (die Tochter) ed pharaon erem vader Des schimpede de konincg[2] enes males mit deme kinde. Und satte eme sine crone vp Da warp dat kint de krone up de erde dat se to brack. Do dat geschach der affgode prester offt bischop de sprack. Dit is dat kint van deme jo gesecht is dat man ed doden schal. Vnd toch sin swert vth vnd wolde ed hebben gedodet. Des spreken etlike dat dat kint hadde ed van dorheit gedaen. Vnd des to orkunde brachten se bernende kolen dem kinde. Dat kint nam de bernende kolen also ed got wolde Vnd warp se in sinen munt. Aldus genas moyses.“

Auf der Lübecker Abbildung geht die Handlung in einer grossen Halle vor sich, die, an der rechten Seite offen, freien Ausblick auf eine Flusslandschaft, den Schauplatz der oben genannten Episoden, gewährt. Ein trotziges Bauwerk zieht sich, perspektivisch richtig gezeichnet, am Wasser hin. Einige Hügel, deren vordersten ein Haus und Buschwerk überragt, bilden den Abschluss der Gegend.

In der Halle sitzt der Pharao, links vorn auf einem Baldachinthron. Er ist schmerzlich bewegt, unschlüssig und greift mit der Linken nach seinem Herzen. Vor ihm auf dem Boden liegt neben seiner Perrücke[3] die zersprungene Krone. Hinter ihm stehen drei Männer, von denen der eine sein Schwert zückt und

---

[1] S. hierüber unten Muthers Auffassung der Darstellung auf p. 24. — Die Abbreviaturen sind im Folgenden aufgelöst.

[2] honincg (!) im Original.

[3] Ich konnte nicht feststellen, ob dieser seltsame Gegenstand irgendwo in Gebrauch war oder ob er nur eine Erfindung des Künstlers ist. Die Perrücke wird über das natürliche Haar gestülpt, steht vom Kopf ab und hängt fast bis über die Augen.

dabei grimmig auf das Kind schaut. Dieses trägt noch ein Kinderkleidchen (es ist kaum zwei Jahre alt) und führt gerade eine der brennenden Kohlen zum Munde, die ihm ein Diener in einer dreifüssigen Kohlenpfanne vorhält.

Damit wäre der in der Legende gegebene Stoff erschöpft. Aber unser Künstler begnügt sich nicht damit. Er wirft die Adoptivmutter mit ausgebreiteten Armen bittend und zugleich den Knaben schützend vor ihrem Vater auf die Knie.

An die Stelle der epischen Handlung ist hier also die dramatische getreten.

Aehnlich, wenn auch kaum wieder in so starkem Grade, unterscheiden sich die meisten übrigen Bilder des Lübeckers von dem des Kölners; verschieden sind die Bilder durchweg von einander; Landschaft, Komposition, Form der Gestalten und Trachten, alles ist bei ihm anders und besser. Eine engere Verwandtschaft findet sich nur bei dem Schöpfungsbilde und den Einleitungsholzschnitten der Evangelien.

Hat also der Lübecker Meister die Illustrationen der Kölner Bibel sich zum Vorbilde genommen, so ist ihr Einfluss auf ihn nicht grösser gewesen, als der Einfluss, den sie mit ihren Apokalypsebildern [1] auf Dürer ausübte.

Allein wir müssen doch noch einen Augenblick bei der Frage: Kopie oder nicht? verweilen.

Walther begründet seine Ansicht schon mit dem allgemeinen Hinweis, dass der Bilderkreis in beiden Büchern derselbe ist. Nun hat Kautzsch [2] nachgewiesen, dass die Holzschnitte der Kölner Bibel Kopien nach den Illustrationen eines Manuskripts sind, die auch einer Bilderhandschrift in der Berliner Kgl. Bibliothek [3] zugrunde gelegen sind, und die ihrerseits wieder auf eine bisher unbekannte Urschrift zurückgehen. Dies aber legt uns die Vermutung nahe, dass der in unserer wie in der Kölner Bibel vorgeführte Bilderkreis nur der während des ganzen Mittelalters in Niederdeutschland und in den Niederlanden gebräuchliche war. Die von Kautzsch angenommene Urschrift könnte ein nieder-

---

[1] Koberger druckte die Illustrationen seiner Bibelausgabe von 1483 mit den Kölner Stöcken.

[2] l. c.

[3] Ms. germ. 516.

ländisches Original sein oder ein binnendeutsches, das niederländischen Meistern vorlag; und es liesse sich denken, dass diese im Variieren des hiemit gegebenen Themas Schritt für Schritt selbständiger und reifer wurden, so dass schliesslich auf ihren Darstellungen im Grunde nur der Gegenstand im allgemeinen, einzelnes Detail sowie das Format des Urbilds übrig blieb. Wollen wir also ein k ü n s t l e r i s c h e s Vorbild unseres Lübeckers annehmen, so werden wir es vermutlich in einer bisher unbekannten niederländischen, und zwar wahrscheinlich einer burgundischen Bilderhandschrift vom Ende der Regierungszeit Philipps des Guten oder vom Anfange der Regierungszeit Karls des Kühnen zu suchen haben. Auf diese Sphäre glauben wir uns durch Spuren einer gewissen Bekanntschaft mit höfischem Wesen und durch gewisse Eigentümlichkeiten der Tracht hingewiesen.[1]

Natürlich ist es ganz wohl denkbar, dass unser Lübecker Meister dieselbe Handschrift benutzt hat, die dem Kölner Drucke zugrunde lag. Dass er aber eine Vorlage, und zwar eine der genannten Art, verwendete, darauf lässt uns mehr als ein Umstand schliessen.

Zunächst ist es nämlich sehr merkwürdig, dass zahlreiche wichtige Handlungen statt mit der rechten mit der linken Hand ausgeführt werden: Schwertzücken, Schwertschwingen, Lautenschlagen, Peitschen, Segnen; auch das Schwert hängt bisweilen an der linken Seite u. s. w. Und dies bleibt noch seltsam, auch wenn wir berücksichtigen, dass aus kompositionellen Gründen die linke Hand den Dienst der rechten versehen müsste. Es könnten also wohl gegensinnige Kopien vorliegen, und dies wird hier um so wahrscheinlicher, wenn wir die Abbildungen im Spiegel betrachten. Sie erscheinen dann um Vieles lebendiger, energischer, dem Gesamtausdruck der Blätter und dem Wesen des Künstlers überhaupt entsprechender.

Nehmen wir Originalarbeiten an, so ist es wunderlich, warum der Künstler, der so Bedeutendes namentlich in bewegten Gestalten zu schaffen vermochte, der Umzeichnung auswich, die für

---

[1] z. B. die vom Rücken lang herabhängende Knotenschnur, die sich, nach einer mündlichen Mitteilung von Herrn Prof. Wilh. Meyer, häufig auf niederländischen Miniaturen aus der Zeit Philipps des Guten findet.

den Abdruck erforderlich war. Wäre er ein Neuling im Reissen für den Holzschnitt gewesen, so liesse sich das schon erklären. Aber wir wissen, dass er bereits die Zeichnungen für den Totentanz von 1489 geliefert hat.[1]

Es wäre wohl denkbar, dass der Künstler zum Umzeichnen zu bequem war, oder, dass er, vielleicht auf einen Wunsch des Uebersetzers oder Verlegers hin, zuerst einige seiner Illustrationen auf Papier gezeichnet hat, und dass dann diese Proberisse, als sie gebilligt waren und für den Druck Verwendung finden sollten, so, wie sie waren, auf die Holzstöcke übertragen wurden.

Besonders auffallend sind einige Unterschiede zwischen den Holzschnitten der Lübecker und jenen der Kölner Bibel im letzten Drittel des Alten Testaments, und es muss dahingestellt bleiben ob der Zeichner in Lübeck zu dem, was er geändert und ergänzend hinzufügte, durch die genannten oder eine andre Vorlage bewogen wurde, oder ob er aus eignem, beim Lesen des Textes erwachsenen, Antrieb dazu kam. Der Kölner Bibel fehlt eine Illustration zum 4. Kapitel des 4. Buches der Könige. Die Erzählung vom Oel der Witwe; von der Erweckung des Sohns der Sunanitin durch Elisa ist hier nicht veranschaulicht; aber sie ist es in der Berliner Handschrift (Abb. 78). In der Kölner Bibel gehört die nächste Illustration zum 5. Kapitel, sie schildert das Bad Naamans im Jordan. In der Lübecker Bibel wird auf diesem Bilde neben dem Bade auch noch die Erweckung des Sohns der Sunanitin dargestellt. Der Holzschnitt hat also das 4. und 5. Kapitel zugleich zu illustrieren. Vermehrten Inhalts ist auch der vorhergehende, zum 2. Kapitel gehörige, der ausser der Himmelfahrt des Propheten Elias und der Verspottung Elisas durch die Knaben noch die Krankheit des Ochosias und die Verbrennung der Boten enthält.

Gesetzt nun, dass der Reisser der Lübecker Bibel wirklich nach Vorlagen arbeitete, so würde sein Verdienst nicht so sehr dadurch geschmälert, als man voraussetzen könnte. Selbst wenn seine Vorlagen künstlerisch wertvolle Miniaturen eines niederländischen (oder deutschen) Meisters wären, so erforderte ihre

---

[1] Dass die Abbild. beider Werke von einer Hand sind, darauf hat schon Goldschmidt in der Zeitschr. f. bild. Kunst, 1901, hingewiesen.

Uebersetzung in den Holzschnitt eine gänzliche Um- und Neubearbeitung, die sich auch auf die Darstellung erstreckt haben wird, wie wohl beim Totentanz und sicher in dem noch später zu erwähnenden Passional.

* * *

Der Stil der genannten Arbeiten ist nun grundverschieden von dem Stil der Holzschnitte, die in den früheren Lübecker Drucken enthalten sind.

Wenn man jetzt unter dem starken Eindruck dieses Gegensatzes den Künstler nicht in Lübeck, sondern in andern Gebieten Deutschlands oder in den Niederlanden suchen möchte (gleichviel, ob er selbständig oder nach Vorlagen arbeitete), so käme es darauf an, ob sich die Holzschnitte solchen Stils nur in vereinzelten Drucken finden, deren Entstehungszeit um Jahre auseinanderliegt. Wäre dies der Fall, so hätten wir begründeten Anlass zu der Vermutung, dass sie aus einer andern Stadt von einem fremden Meister bezogen sind. Gibt es aber von derselben Hand Illustrationen zu mehreren Werken, die nur durch kurze Zeitabstände voneinander getrennt sind, um so weniger hat diese Annahme die Wahrscheinlichkeit für sich. Und so verhält sichs hier.[1]

In der Nauolghinge Jesu Christi, Buch I—III, von 1489 und 1496, sowie im IV. Buche desselben Werkes findet sich von unserm Meister eine Anzahl von Passionsdarstellungen. Ebenso gehören die Szenen aus dem Leben der S. Birgitte hierher. Sie sind in den Revelationes von 1492 abgedruckt. Ferner die Darstellungen von Heiligen und ihre Marterung im Passional von 1492, 1499, 1507, das Bild der Hostienentweihung in Sterneberch von 1492/93, und die Predigt Christi in den Ausgaben des Boek der profecien (Plenarium, Evangelia) von 1493, 96, 97, 1506. Von derselben Hand sind auch die das Leben Mariae und Jesu illustrierenden Holzschnitte

---

[1] Schon die Arbeiten der ersten Illustrationsgruppe (Hauptwerk: Das Rudimentum Noviciorum von 1475) scheinen Spuren von der Tätigkeit unsers Meisters zu enthalten. Bei dem Zwischenraum von 15—20 Jahren und dem Fehlen jeglicher verbindenden Mittelglieder schliessen die Unterschiede eine Identifizierung der Künstler aus. Die Tatsache soll aber erwähnt werden.

in dem Boeck der Medelydinghe Marien von 1495, 98, 1515, die obenerwähnte[1] schreibende Birgitta, die Madonna auf dem Halbmond in Sunte Birgitten Openbaringe von 1496 und die 22 Szenen aus dem Leben und Leiden Christi im Speygel der leyen, gleichfalls vom Jahre 1496.

Die Illustrationen des letztgenannten Werks sind offenbar Kopien; fast durchweg werden die linken statt der rechten Hände gebraucht. In der Grösse stimmen sie ungefähr mit den Passionsstichen des Meisters von Zwolle überein, denen sie aber sonst nicht entsprechen. Auch für die Illustrationen anderer Werke sind wohl frühere Drucke verwertet worden, wie z. B. für das Passional von 1492 das Lübecker Passional von 1487, das hierin seinerseits auf oberdeutscher Grundlage zu beruhen scheint, jedoch nicht ohne dass durchgreifende Veränderungen vorgenommen wurden.

Es ist also eine stattliche Reihe von Werken, die in den Jahren 1489—1496 ihren bildlichen Schmuck von derselben Hand erhielten. Wir haben daher das Recht, den Künstler als incola oder „civis et hospes“ [2] Lübecks zu betrachten, und seine Werke in der Geschichte der Lübecker Buchillustration zu besprechen.

* * *

Gleich beim ersten Blick fällt in die Augen, dass die Holzschnitte der angeführten Werke durchaus nicht gleichen Wert haben. Am schlechtesten sind die kleinen Passionsdarstellungen, was sich allerdings zu grossem Teil aus dem sehr kleinen Format erklärt. Der Drucker entschädigt uns aber dafür durch reizenden Blumenschmuck im Rahmenwerk. Von den zuletzt genannten Illustrationen erreichen nur wenige die Höhe der besseren im Passional vom Jahre 1492, nur wenige von diesen die der Totentanzbildchen, und diese wiederum stehen hinter den besseren in der Bibel zurück. ‚Hinter den besseren‘ sage ich, denn auch in

---

[1] p. 3, Anm.
[2] Der Drucker Barthol. Gothan bezeichnet sich häufig so in dem Impressum seiner Drucke.

diesem bedeutenden Buche sind die Holzschnitte höchst ungleich. Vom ersten Buch der Könige ab werden die Darstellungen immer spärlicher, wie aus der Tabelle ersichtlich ist, und leider auch immer schwächer.[1] Sie stehen durchweg auf einer Stufe mit den Abbildungen des Passionals von 1492 und der Werke nach 1494.

Hier aber gleich einen z w e i t e n Künstler anzunehmen, ist nicht nötig und kaum erlaubt. Die Intentionen unsers Meisters und seine Arbeitsweise scheinen überall durch. Im ärgsten Falle hätten wir in den Rissen korrigierte Werkstattarbeit anzunehmen. Wir werden uns aber, was die Bibel anbetrifft, die Vorzeichnungen zu den letzten Illustrationen annähernd adäquat denen im Beginn des Buchs vorzustellen haben, wobei wir nur berücksichtigen, dass der Reisser aus Zeitmangel nicht mehr die anfängliche Sorgfalt aufwenden konnte. Die schlechte Ausführung indess wird Schuld des Formschneiders sein. Die Vorzeichnungen sind von ihm verschnitten, verstümpert, zum Teil auf eine fast unerträgliche Weise verschlechtert. So sind die Zwischenräume der Finger häufig breiter als die Finger selbst. Auch den anderen Gesichtstypus der Frauen glaub ich hiermit erklären zu dürfen.

Dass an den Illustrationen der letzten Gruppe mehrere Formschneider beteiligt gewesen sind, kann keinem Zweifel unterliegen. Der Holzschnitt mit Hiob und seinen Freunden[2] zeigt eine ganz ungeübte Hand, wie die Ungleichheiten der groben Konturen erweisen. Und dann sehe man nur das Bildchen zur Legende von Peter und Paul im Passional.[3] Embryonal schaut das aus. Ob die besseren Stücke vielleicht von dem Künstler selbst geschnitten sind — ein Gedanke, der sich unwillkürlich aufdrängt — muss ich dahingestellt sein lassen.

Die Illustrationen der Bibel stehen, wie gesagt, an erster Stelle. Sie lassen uns den besten Einblick in die Schaffensweise des Künstlers tun. Wir werden uns im Folgenden bei ihrer Charakterisierung daher hauptsächlich an sie zu halten

---

[1] In der Tabelle habe ich die schlechteren Arbeiten vor den Büchern der Könige mit einem * bezeichnet, aus dem Rest mit dem gleichen Zeichen nur die ganz verschnittenen. Gut sind im letzten Teil nur die drei ersten Bilder zu Daniel.

[2] Bibel, Abb. 88.

[3] Im Pass. von 1507 auf Bl. 50 b.

haben.[1] Nun äussern sich die wesentlichsten Züge unsers Meisters am klarsten in seinem Streben nach Raumwahrheit, nach dem vollen

---

[1] Es sei mir gestattet, die früheren Urteile und Besprechungen, die mir bekannt geworden sind, kurz im Auszuge anzuführen. Bei der Bedeutung der Holzschnitte sind sie auch heute noch von Interesse, und nicht bloss deswegen.

I. *H. v. Seelen*, Selecta litteraria 1726, p. 225.

«Multae glossae possunt comparari cum figuris ligno incisis, exiguo artificio se commendantibus, interdum tamen singularo quid habentibus, quale est illud quod serpens primos parentes decipiens humano capite conspicuus exhibeatur.»

II. *Joh. G. Gessner*, Verzeichnis der vor 1500 gedruckten und auf der Bibliothek zu Lübeck befindlichen Schriften. Neu verglichen von Ludewig Suhl. Lübeck 1782.

Verweist auf v. Seelen.

III. *Scheller*, Bücherkunde, Braunschweig 1826.

Verwendet und verweist auf

IV. *Joh. Melchior Goeze*, Versuch einer Historie der gedruckten Niedersächsischen Bibeln vom Jahr 1470 bis 1621. Halle 1775, p. 86 ff.

Die Holzschnitte zeigen «ausser den nutzbaren Anmerkungen, welche ein Liebhaber und Kenner der Zeichenkunst bey denselben machen kann» «auch zugleich die damals üblichen Arten der Kleidung, des Fuhrwerkes, der Waffen, und anderer Geräthe», «im übrigen aber auch» «sehr deutliche Proben der Einfalt der damaligen Zeiten, und können also denen, welche an denselben eine Belustigung finden, kein unangenehmer Anblick sein.»

Kurze Beschreibung des grossen Hieronymus.

Der kleine Hieronymus «ist bis zum Eckel vervielfältigt».

Veränderung des Begräbnis Jakobs zum Begräbnis Aarons durch die Hörner und den Namen.

Der Schöpfungs-Holzschnitt «scheint aus der Kölnischen Bibel genommen zu sein». In dem 3. Kreise macht ein Centaur, «der eine zum Schlagen aufgehobene Keule führt, eine seltsame Figur». «Seltsame die Vernunft beleidigende Vorstellungen» findet er darin, «dass die Schlange bei Genes. 3 halb ein Frauensbild, halb aber Schlange sey, dass die Arche Noäh ein auf einem Schiffe schwimmendes rundes Kastell vorstelle. . . ., dass um dieselbe Sirenen mit Schwerdtern in den Händen herumschwimmen. . . . dass Kain seinen Bruder mit einem Eselskinnbacken (!) todtschlägt . . . dass er vor Gott stehet, und nach dem Reichsapfel, den Gott in der Hand hat, mit der Linken zu greifen scheinet (!), mit der Rechten aber seinen Kinnbacken in einer tückischen und verräterischen Stellung auf dem Rücken zu verbergen sucht: dass Moses, da er kurz vorher aus dem Wasser gezogen ist (!), da ihm die Tochter des Königs Pharao ihrem Vater zeigt, schon selbst als ein sehr wohlbeleibter Knabe, aus einer Pfanne, die ihm eine Frauensperson (!) vorhält, vermuthlich Eyerkuchen (!) speiset; dass er bey dem brennenden Busche schon mit Hörnern versehen ist: dass sich fast auf allen Holzschnitten Männer zeigen, welche der Künstler von den

Lebensausdruck seiner Menschen und nach der bezeichnenden Wiedergabe des Stofflichen. Alle die zahlreichen andern Punkte,

---

bestgemästeten Mönchen seiner Zeit kopiert zu haben scheinet: dass Gott . . . mit einer dreyfachen Krone pranget: dass ihm bei dem . . . Begräbnisse Mosis die Engel den Schweif des Kaiserlichen Mantels nachtragen. Doch», setzt er hinzu, «wir dürfen uns über den barbarischen Geschmack solcher barbarischen Zeiten nicht wundern.»

Den Schluss macht eine kurze Besprechung der neutestamentlichen Bilder, auf denen «Joseph im Kapuziner-Habite» erscheint, nachdem bemerkt wurde, dass das Abnehmen der Holzschnitte gegen den Schluss an ihnen «das beste ist».

Man sollte nicht meinen, dass diese Angaben noch einmal nach mehr denn 100 Jahren auf eine Besprechung hätten Einfluss haben können. Und doch ist es der Fall bei

V. *R. Muther.* 1. Die illustrierten deutschen Bilderbibeln (1883) p. 13|14 [B. B.]. 2. Die deutsche Bücherillustration (1884) Nr. 713, p. 98 [B. I.].

Zunächst nennt er die Bibel (B. I.:) «die letzte deutsche Bibel vor Luther, die selbständige Illustrationen von ganz besonderem künstlerischem Werte enthält. Die sehr zahlreichen Holzschnitte,» fährt er dann fort, «stehen vollkommen auf der Höhe der Zeit (!) . . . Die Holzschnitte stehen künstlerisch weit (noch weit B. I.) über denen der Kölner Bibel und zeigen einen Meister der erlöschenden altniederländischen Schule. Die Charakteristik der Köpfe ist schön und geistreich (B. I.: die Haltung der Figuren ist häufig eben so edel als realistisch, namentlich die Frauengestalten sind von italienischer Grandezza erfüllt), jedoch neigt sich der Künstler in der Auffassung bereits dem Scherzhaften, ja dem Burlesken zu. So ist der Weiberkopf der Schlange im Paradies mit einer Mütze bedeckt. Bei der Arche Noah sieht man Sirenen (der merkwürdige Seecentaur im Plattenpanzer mit geschwungenem Schwert wird nicht erwähnt). Kain erschlägt seinen Bruder mit einem Eselskinnbacken (!). Er steht vor Gott und scheint nach dem Reichsapfel, welchen dieser in der Hand hält, mit der Linken zu greifen, sucht aber mit der Rechten seinen Eselskinnbacken hinter dem Rücken zu verbergen (!) Jakobs Leichenträger erscheinen in Mönchskleidung. (Bei Jakobs Begräbnis ist kein Leichenzug dargestellt; die Anwesenden sind nicht in Mönchstracht, die aber sonst bei Leichenzügen [wie auch in Bestattungsscenen der Lübecker Malerei] getragen wird). Moses, soeben aus dem Wasser gezogen (!), speist, als ihn die Prinzessin ihrem Vater zeigt, schon als wohlbeleibter Knabe aus einer Pfanne, die ihm eine Frau (!) vorhält, u. A.» (Eine Frau mit braquettes ist immerhin eine Seltenheit, selbst wenn sie die ‚Hosen anhaben' sollte. Uebrigens gibt M. selbst eine Reproduktion dieser Illustration).

Ausserdem erwähnt M. noch, dass in einzelnen Ausgaben sechs Abbildungen fehlen, führt aber in beiden Werken nur fünf an!

die in seinem Schaffen zu berücksichtigen sind, finden bei der Betrachtung dieser drei Hauptstücke zum grössten Teil ihre Erledigung. Es war dies für die Einteilung des Folgenden massgebend.

Die Landschaft.

In den Bildern kleineren Formats, wie in den Passionsfolgen, herrscht noch die primitive Art landschaftlicher Darstellung vor. Ein einfacher, oblonger Bodenstreifen ist die einzige Andeutung der Scene; häufig fehlt die Scheidelinie von Himmel und Erde sogar noch ganz.

Einen kleinen Fortschritt bedeutet es, wenn nicht mehr eine Horizontale, sondern eine Kurve das Gelände abschliesst, und Schraffierung Verwendung findet. Die Oertlichkeit wird damit schon näher bezeichnet: der geschilderte Vorgang spielt sich in einer Hügelgegend ab, und die Vorstellung einer solchen soll in uns erweckt werden.

VI. *Rob. Vischer,* Studien zur Kunstgeschichte 1886, p. 416/17.

«Die mit Recht berühmten Holzschnitte . . . . . sind wohl kaum ohne Annahme italienischer Einflüsse zu verstehen. Ihre derben, massigen Gestalten halten und bewegen sich zum Teil mit einer monumentalen Grossheit und pompösen Würde, welche der deutschen Kunst dieser Zeit sonst fremd sind.» Dann hebt V. noch ihren «breiten Wuchs» und ihre «meerkühne Haltung» hervor.

VII. *C. v. Lützow*, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes. Berlin. 1891, p. 82/83.

«Die zahlreichen Holzschnitte . . . . stammen ohne Zweifel von der Hand eines hervorragenden Meisters . . Seine derben, gedrungenen Gestalten sind lebendig bewegt, die Vorgänge mit grosser Anschaulichkeit erzählt. Das Uebertriebene und Karikierte, was in so zahlreichen andern Werken den Ausdruck der inneren Erregung und Leidenschaft entstellt, fehlt hier gänzlich. Die Köpfe sind charaktervoll und oft von inniger Beseelung. In den Gestalten der Frauen und in manchen Einzelheiten der Tracht herrscht eine eigene Anmut und Zierlichkeit. Auch scherzhafte und burleske Züge fehlen nicht. Sehr sorgfältig und lebendig sind die Tiere gezeichnet (s. p. 46). Die Landschaft ist in der Regel einfach, ohne besonderen Reiz, häufig mit einzeln stehenden dürren Bäumchen. Höchst entwickelt zeigt sich die malerische Perspektive, sowohl in der Darstellung von Innenräumen als in weiten landschaftlichen Ausblicken, auf deren verschiedene Pläne die Figurengruppen in entsprechender Grössenabstufung verteilt sind. Bisweilen ist es, als berühre uns in diesen Bildern ein italienischer Zug, der vielleicht durch den längeren Aufenthalt des Druckers (!!) in Perugia sich erklären lässt».

Ein weiterer Schritt ist es, wenn der Künstler die Masse des Bodens in einzelne Hügel oder Erhebungen auflöst und zwischen ihnen hindurch oder an ihnen entlang Wege sich schlängeln lässt. Aber er ist damit noch immer nicht über die blosse Andeutung hinausgekommen; wo sich Schraffierung findet, da ist sie auf der ganzen Fläche gleich stark; die Steine, die auf dem Wege liegen, sind im Hintergrunde genau so gross wie im Vordergrunde. Ausgesprochene Vegetation findet sich noch nicht, nur bisweilen hat eine grössere Pflanze, die nahe dem unteren Bildrande ihre Blätter auf dem Boden ausbreitet, einen leeren Platz auszufüllen oder die Gleichmässigkeit längerer Schraffierungsstriche zu unterbrechen. Auch ein Baum kommt wohl vor.

Erst damit, dass der Künstler diesen Baum auf den ursprünglichen Abschluss-Hügelrand pflanzt und sich hinter diesem Hügel noch kleinere Hügel erheben lässt, tut er den ersten Schritt, die Wirklichkeit des Raums glaubwürdiger zu machen; den zweiten, wenn er über diese entfernten Hügel noch Wege legt, die von Bäumen und Sträuchern, der Tiefe zu allmählich verkleinert, besäumt werden.[1] Ein weiteres Mittel zur Erreichung dieses Zwecks besteht darin, dass er mit Anlehnung an die beliebte Darstellung der Maria im Rosenhag oder an die frühere Sitte, den unteren Teil der Bildfläche mit einem Teppich abzuschliessen, seine Figuren vor eine Stadt stellt[2] oder hinter ihnen eine Mauer aufführt, über die hinweg man baum- oder burggekrönte Hügel erblickt.[3] Ferner dass er sich bei offenen Landschaften auf die Angabe eines Vorder- und Mittelgrundes beschränkt und über die nie fehlenden Höhenzüge des letzteren die Türme der Ortschaften des verdeckten Hintergrunds aufragen lässt.

Wie die übrigen soeben skizzierten Arten der landschaftlichen Darstellung war auch diese bisher schon im Gebrauch; aber sie wurde kaum so zielbewusst angewandt.

Von der Darstellung der Hintergrundsweiten, wo sich die Gegenstände bis zum Kaum-Messbaren verkleinern, und ihre Um-

---

[1] Einer solcher Wege im Passional von 1492 sieht aus, als sei er von Pappeln flankiert.
[2] Passional: Katherina von Siena (s. p. 55).
[3] Im Passional, Totentanz und in der Bibel.

risse sich unter dem Einfluss der Luftschichten verflüchtigen und aufzulösen scheinen, kann bisher noch nicht die Rede sein.

Es ist bekannt, welche Mühe die Darstellung der Luftperspektive dem Anfänger macht; und mit Anfängern haben wir es hier zu tun. Aber als die Malerei endlich gelernt hatte, die Ferne in die Sprache des Pinsels zu übersetzen, da wagte sich die Formschneidekunst noch lange Zeit nicht an die Bewältigung dieser Aufgabe. Die Schwierigkeit, die ganz entfernten Gegenstände in der gehörigen Verkleinerung und Zartheit der Umrisse wiederzugeben, und die Vorliebe für das Feste, Bestimmte war zu gross. Zugleich aber war das erwachte Naturgefühl und die Freude am eignen Können zu stark, als dass man auf die Darstellung des realen Raumes hätte verzichten können. Man beschritt daher verschiedene Auswege.

Auch der Lübecker Meister ist sich der Schwierigkeiten, die der Darstellung des Fernen im Wege stehen, wohl bewusst gewesen. Zugleich aber ist ihm sein Sinn für die Wirklichkeit und für das Malerische darin ein Antrieb, mehr als eine blosse Schablone zu geben. Und er hilft sich bei der Mehrzahl seiner Blätter mit Geist aus der Not. Er verzichtet vollständig auf die Wiedergabe der Ferne mit ihren greifbaren Gebilden: Felsen, Städten oder was es sonst sein mag. Dafür weiss er aber die Vorstellung der Distanz und des Luftraums anzuregen und zwar gelingt ihm dies dadurch, dass er die biblischen Handlungen durchweg auf einer Hochfläche geschehen lässt, die sich zu einem (nicht sichtbaren) Tale senkt. Den Abfall zu ihm glaubhaft zu machen, darauf kommt es hier an. Und die verschiedensten Mittel stehen ihm dafür zu Gebote.

Ein Weg endet plötzlich zwischen Felsmassen und zwar gerade da, wo er die Höhe des Berges überschreitet. Das häufig vorkommende Zeltlager des auserwählten Volkes zieht sich an dem nicht sichtbaren Abhang hinunter. Die Bäume verlieren sich in die Tiefe. Auch die Menschen dienen ihm zur Erreichung seines Ziels: auf dem Holzschnitt mit dem Abschiede der Brüder Josephs sind bei der im Hintergrunde sich abspielenden Nebenscene die Gestalten teilweise nur bis zum Knie sichtbar; und einer der Männer, der von dem Hagelwetter niederge-

schmettert ist, das über Aegypten losbricht, ragt nur mit dem Oberkörper und einem Teile des angezogenen Beines über den Hügelrand empor.

Dieser Abfall zum Tal findet sich bald dicht hinter den menschlichen Figuren, bald erst weiter entfernt im Mittelgrunde. Immer ist er höchst glaubwürdig.

In jedem der genannten Fälle handelt es sich indessen nur um eine Steigerung älteren Brauchs. Und damit hat sich der Künstler doch nicht zufrieden geben können: auch an die Darstellung des weit Abliegenden selbst hat er sich gewagt. Er verwendet dann meistens das Motiv, das auch in der gleichzeitigen Malerei so beliebt ist. Ich meine die Darstellung eines Flusses, Sees oder des Meeres, dessen bergige Ufer die Ferne allmählich verzehrt. Einige Male bildet auch die hohe See den Abschluss. Und hierbei ist der Künstler am meisten fortgeschritten. Er versucht und es glückt ihm, die Unbestimmtheit des Horizonts und der dunstumwobenen Gegenstände der Ferne wiederzugeben. Er löst zu dem Zweck die Horizontlinie in Strichelchen auf und setzt diese, nicht genug damit, bald höher, bald tiefer, wenn auch nur mit ganz kleinen Unterschieden, nebeneinander. Und indem er die im Vordergrund noch ganz konventionellen Wellenlinien, womit er allerdings auch schon Licht- und Schattenseiten der Welle auszudrücken sucht, immer mehr auflöst und die Fläche, je weiter sie entfernt ist, mit längeren und kürzeren, bald graden, bald leicht gebogenen Strichelchen unregelmässig überstreut, gelingt es ihm, die Vorstellung rieselnden, bewegten Wassers und der über ihr lagernden Dunstschicht lebhaften Ausdruck zu geben. Er verstärkt die Wirkung noch dadurch, dass er die Umrisse und die Binnenformen der flutüberragenden fernen Bergkuppen nicht mit einem gleichmässig starken Strich aus einem Zug ausführt, sondern mit ungleich geschwellten und häufig abgerissenen Linien.

Der Himmel ist in der Regel für die Bemalung weiss gelassen. Nur auf dem Blatt mit Jakobs Traum ziehen leichtgeballte Frühsommerwolken an ihm dahin.

Führt der Künstler mehrere Pläne vor, so betont er jeden von ihnen deutlich durch die verschiedene Stärke der Schraffierung. Dieselbe bedeckt den Vordergrund fast ganz, den Mittel-

grund dagegen nur stellenweise. Der Hintergrund ist bloss in Konturen gehalten!

Im Vordergrunde steigt häufig ein Stück Boden in Form einer Klippe oder eines unregelmässigen Felsblocks nach der rechten oder linken Seite an. Kleine Einbuchten und Wölbungen beleben seine Fläche; nach dem Beschauer fällt es bisweilen kurz und fast senkrecht ab. Diese Erhebungsform des Bodens geht oft nahezu diagonal durch das ganze Bild und dient so als Kulisse gleich den Felsen und Gebäuden, die auf zahlreichen Schnitten zu beiden Seiten des Vordergrundes angebracht sind. Bisweilen sind mehrere solcher Bodenblöcke nebeneinandergestellt oder übereinander geschichtet, in welchem Fall sie stufenartig nach hinten zurückweichen und höher als breit sind. Immer haben diese Erhöhungen den Zweck, den dargestellten Menschen Folie zu geben, das Volumen der Scene zu vergrössern und ihre Einzelheiten zusammenzuhalten. Und zugleich bilden sie in der Landschaft selbst einen Kontrast, wodurch die sichtbaren Teile der Ferne und des Luftraums mehr Tiefe bekommen. Jedoch „ihre Form ist oft eigentümlich abstrakt“, und wir sehen in ihnen einen Rest der älteren Kunst, die aus perspektivischem Unvermögen den ganzen Hintergrund in die Höhe steigen liess.

Erst in einem wirklichen Raum kommt die menschliche Figur zur vollen Geltung. Unablässig sehen wir daher den Künstler daran arbeiten, die Raumwahrheit so gross als möglich zu machen. Auch die Gebäude verwendet er zu diesem Zwecke.

Die Architekturen und die Tiefenwirkung.

Bei der Darstellung von Innenräumen geht der Künstler energisch auf die Tiefenwirkung aus: er lässt den quadrierten Fussboden sich von vorn nach hinten perspektivisch verjüngen; oder er lässt die Seitenwände des Zimmers nach dem Hintergrunde zu ausdrücklich sich einander nähern; oder er reiht verschiedene Säulenstellungen hintereinander. Die Decke muss gleichfalls öfter seinem Zwecke dienen. Bisweilen sehen wir hinter dem Hauptraume noch ein zweites Zimmer liegen. Aber er erreicht seine Absichten nicht immer ganz; auch hierin zeigt er sich als Uebergangsmeister. Sein Ziel im Auge, fährt er mit seiner

kräftigen Hand oft über die Grenzen perspektivischer Möglichkeit hinaus.

Am Aeussern, wo natürlich dieselbe Heftigkeit der Verkürzung stattfindet, ist es nun wieder bemerkenswert, wie der Künstler die an den Bildflanken angebrachten Gebäude verwendet, um den Eindruck der Tiefe zu steigern.

Liegt die Architektur an einem Gewässer, so pflegt sich in der Regel ein Querbau in die Flut hineinzuschieben, dessen beide Seiten von Türmen eingefasst werden. Diese Türme verbindet eine Mauer, und über diese hinweg sehen wir die Linien des Ufers sich in der Ferne fortsetzen. Auch durch die Treppen, die zu den Eingängen hinaufführen, leitet er unseren Blick in die Tiefe. Dabei bedient er sich gern einer Unterbrechung, indem er z. B. eine Barriere errichtet, vor welcher der Blick Halt machen muss, wie es unser Körper tun würde, wenn er denselben Weg nähme. Nachdem das Hindernis aber genommen ist, eilen wir doppelt so schnell davon. Wir finden also hier ein optisches Gesetz, lange ehe es erkannt wurde, in der Praxis befolgt.

Auch die grossen Hallen, worin der Künstler die biblischen Geschichten abzuspielen liebt, dienen seinem Kompositionszweck und zwar durch den Kontrast der Linienführung. Die Hallen gewähren auf einer Seite einen Ausblick ins Freie. Diese offene Seite zieht sich mit ihrem deutlich betonten Söller schräg in das Bild, und dem Söller parallel gehen die Fliesenlinien des Fussbodens. An dem Ende der Schwelle erheben sich, wieder scharf markiert, die Vertikalen der Wände. In strikten Gegensatz dazu treten die wagrechten Linien der Landschaft. Dieselben sind überdies dünner gezeichnet als die Konturen der Architektur, und damit ist gezeigt, dass sie weiter zurückliegen. Die Tiefenwirkung wird hierbei ausserdem noch durch die verschiedene Dichtheit der Schraffierung verstärkt.

Ein anderes Mittel, die Landschaft in die Ferne zu rücken, ist die Gewährung freien Durchblicks durch ein grosses Fenster, wie wir es auf der Abbildung „Pharao und die Hebammen" sehen: zunächst sind hier schon die Seitenwände in so starken Schrägen dem Fenster (das die ganze Wandbreite einnimmt) entgegengeführt, dass der Saal als ein ungemein langer Gang erscheint. Sodann aber wird die Vertikalrichtung scharf betont,

die hier mit dem Fensterrahmen und einer energischen Zwischensäule zum Ausdruck kommt. Und wiederum läuft die Schraffierung des Wassers und des beliebten Querbaus, parallel dem Fenstersöller in wagrechter Linie.

Ein Mittel zur Erreichung der Raumwahrheit wird aber dem Künstler auch der Mensch, wiewohl dieser der Zweck seiner Darstellung ist.

Die menschliche Gestalt und die Tiefenwirkung.

Kämmerer sagt bei der Besprechung von Memlings „Sieben Freuden Mariae“:[1] „. . . . Gleichwohl verdient der Versuch Memlings die landschaftliche Komposition zum Rahmen der verschiedenen Figuren-Kompositionen zu gestalten, schon deshalb unsere Aufmerksamkeit, weil damit zum ersten Mal das Grössenverhältnis der Gestalten zur Landschaft verändert wird. Die meisten älteren Meister hatten sich begnügt, hinter der im grossen Massstabe gehaltenen Figurenkomposition einen Fernblick in die Landschaft zu öffnen: jetzt standen die Gestalten i n der Landschaft, nicht mehr v o r derselben, die Gruppen mussten teilweise mit Rücksicht auf die Landschaft komponiert werden.“

Diese Errungenschaft Memlings sehen wir bei dem Lübecker Meister zwanglos verwendet, wenn damit auch die ältere Art der Figurenkomposition noch nicht gänzlich verdrängt ist. Das geschichtliche Ereignis spielt sich nicht mehr allein im Vordergrunde ab, sondern es setzt sich nach der Tiefe zu fort. Die Hauptgestalt nimmt oft nur eine untergeordnete Stellung ein, z. B. Moses bei seiner ersten Besteigung des Sinai. Er kniet rechts im Mittelgrunde, während im Vordergrunde die Aeltesten seiner Rückkunft harren. Links befindet sich ein entferntes Zelt, in dem einige Juden sitzen. Das ausgeprägteste Beispiel dafür, wie dieser Künstler seine Gestalten in die Landschaft komponiert, ist die erste Abbildung im vierten Buch Mosis. Auf einem Hügel rechts im Vordergrunde kniet hier Moses vor Gott; drei der Aeltesten stehen etwas weiter vorn und abseits im Flüstergespräch. Der mittlere Plan steigt allmählich nach hinten empor und endet mit einer

---

[1] Ludw. Kämmerer, Die Landschaft in der deutschen Kunst, Leipzig 1886, p. 52.

überhangenden Kuppe. In seinem vorderen Teile hält die Hauptschar des Volkes. Auf der Kuppe dagegen befindet sich eine dritte Gruppe: Krieger, die auf neuhinzukommende Genossen warten, von denen wir einige in eiligem Lauf schon über dem Hügel auftauchen sehen, während die Nähe anderer durch einige Spiesse angedeutet ist. — Die Grösse der Gestalt ist jedesmal der Entfernung angemessen.

Bisweilen hat sich der Künstler allerdings aus kompositionellen Gründen Freiheiten herausgenommen. Er wollte das Interesse nicht von der Hauptperson ablenken, eine Fläche nicht störend unterbrechen, oder eine Figur im Hintergrunde deutlicher erkennbar machen. Manchmal jedoch mag auch fehlerhafte Zeichnung die Schuld tragen.

Die Komposition.

Die Betrachtung der Landschaften führt uns in alle wesentlichen Schaffenszüge des Lübecker Meisters ein. Ich will an dieser Stelle aber nur einen derselben herausheben, und das ist seine Bestimmtheit, die sich z. B. darin ausspricht, dass er nie vergisst, den Herkunftsort und das Ziel der Personen anzugeben. Er dringt auf eine absolute Klarheit der Darstellung und vermeidet es darum auf den besseren Blättern auch nach Möglichkeit, mehrere Scenen in einen Rahmen zu bringen. Gibt er aber doch dem „polymythisch-periegetischen“ [1] Verfahren der früheren Zeit Raum, so hält er die einzelnen Vorgänge, soweit er kann, streng auseinander, indem er eine Architektur, eine Dünenkette, eine Felsengruppe dazwischen schiebt oder die Nebenhandlung nur als Staffage benutzt. Dass sie trotzdem nicht ganz übersehen wird, dafür sorgt er durch seine Art zu komponieren.

Diese ist sehr einfach: jedes Bild ist in mehrere Teile wohl gegliedert, die er durch deutliche Cäsuren scheidet. Die Zerlegung in drei Teile kommt nur selten vor. Wenn es der Fall ist, dann sind die Abschnitte entweder gleichgross oder ein grösserer oder kleinerer wird flankiert von kleineren oder grösseren, welche dann wie Triptychonflügel die Nebenhandlungen enthalten.

---

[1] Rob. Vischer. S. Franz Bock, Memling-Studien, Düsseldorf 1900, p. 192.

Meistens aber sind die Bildchen in zwei Teile geteilt; doch fällt die Cäsur nur in den wenigsten Fällen in die Mitte. Fast durchweg ist ihr Platz hinter dem zweiten oder vierten Fuss. Zu einer Vergleichung mit dem Hexameter hat man hier eine gewisse Berechtigung, denn der Einschnitt befindet sich häufig hinter dem ersten oder dem zweiten Drittel der Bildlänge. Es ist hier nicht der Ort, die für Vers und Bild gemeinsamen Gründe für diese Teilung zu untersuchen. Doch meine ich, dass die Befriedigung des statischen Sinns und des optischen durch die Teilung in ein Quadrat und ein halb so grosses auf der Schmalseite stehendes Parallelogramm dazu beiträgt, das Wohlgefühl auszulösen.

Meist nimmt die Hauptgruppe den grösseren Abschnitt ein. Bisweilen aber, und zwar nur dann, wenn das Bild bloss eine Handlung enthält, befindet sie sich im Nebenabschnitt.[1]

Die in der Regel sehr deutliche Cäsur wird durch die Aussparung eines freien Luftraumes, der die Menschengruppen trennt, oder durch die Vertikalen eines Gebäudes augenfällig gemacht.

Um Symmetrie kümmert sich unser Künstler nicht viel, denn er ist malerisch gestimmt, und „obgleich er noch weit entfernt ist von der entwickelten Kompositionskunst der grossen Cinquecentisten, kommt er in seinem halb naiven Schaffen doch schon darauf, an die Stelle des Gleichmasses das Wohlverhältnis der optischen Werte zu setzen". Die Gestalten der Nebengruppe stehen z. B. weiter getrennt als die der andern, aber durch Architekturen oder Zelte im Hintergrund ist dafür gesorgt, dass sie doch hinreichende Bedeutung gewinnt. Ihre Sphäre bietet so der gegenüberliegenden doch den Widerhalt, welcher für unsere Anschauung nötig ist.

Neben diesen vertikalen Teilungen läuft häufig noch eine andere: das Rechteck, dass die Bibelbilder umschliesst, wird in diagonaler Richtung halbiert durch die Anordnung, Haltung und Bewegung der Gestalten. Architekturstücke oder die Linien des Vordergrundes verbinden die einzelnen Teile dieser Diagonale oder führen sie zu Ende. Bisweilen kontrastiert mit dieser diagonalen Gesamtform der Scene auf der andern Seite des Bildes

[1] Z. B. Salbung Sauls durch Samuel (Tab. Nr. 58).

eine in entgegengesetzter Richtung laufende Diagonale, die z. B. der kulissenartige Vordergrund bilden kann.

Indem der Künstler auf diese Weise komponiert, zerlegt er seine Illustrationen in leicht erkennbare Haupt- und Nebengruppen.

Die Hauptgruppe befindet sich in der Regel an der Cäsur, d. h. nur nahe, nicht genau in der Mitte. Dass also das Zentrum der Handlung auf der einen Seite, und nicht in der Bildmitte liegt, ist sehr hervorzuheben. Unser Künstler beteiligt sich hierin mit grosser Energie an einer Neuerung, die meines Wissens bei andern nordischen Künstlern jener Zeit noch nicht so entschieden hervortritt.

Nach den Seiten hin wird die Hauptgruppe von Zuschauern flankiert, die wieder in Gruppen geordnet sind.

Der wichtigste Punkt des Vorgangs wird scharf hervorgehoben. Unser Auge wird gleichsam auf ihn hingezwungen. So richten sich die Lanzen der drei verfolgenden Reiter auf Absalom. Bei Jakobs Segenerschleichung wird der Blick durch die Richtung der Arme und Hände auf das Fell gelenkt, das Esaus Krauskopf darstellen musste. Darauf wird gedeutet. Da liegt der Schwerpunkt der Erzählung! Es handelt sich hier nicht um eine gewöhnliche Segenerteilung!

Ein weiteres Mittel, die Hauptperson oder Hauptscene herauszuheben, findet der Künstler darin, dass er sie in die Spitze des Winkels stellt, den die Fluchtlinien in die Tiefe des Raums bilden. Oder er lässt von den oberen Ecken des Bildes über die Köpfe der Begleitpersonen Diagonalen oder Kreisabschnitte bis zu der Zentralgruppe laufen, die sich dann noch häufig über den Treffpunkt der Blickführungslinien erhebt. Bisweilen, z. B. auf der „Ernennung Josuas“, ist die Hauptgestalt auch noch besonders gekennzeichnet: über ihr schwebt in einer Wolkenglorie der Herrgott.

Aber auch das entgegengesetzte Mittel wird angewendet. Wie Joseph in das Gefängnis geworfen wird, befindet er sich mit dem Büttel auf der rechten Seite des Bildes, auf der linken steht das Königspaar, das die Strafe vollziehen lässt. Dem hohen Range gemäss lässt es der Künstler mit geradeaus gerichtetem Blick höchst ruhig, ja statuarisch unwandelbar und wie von aller Welt in unnahbarer Einsamkeit abgeschlossen dastehen. Eine

Verbindung dieser beiden Gruppen ist aber zum Verständnis des Vorgangs absolut notwendig. Betrachten wir das Bild, so fällt unser Auge auf die freie Bildmitte und die in ihr, etwas zurück, an die Wand lehnenden Wachtposten. Von ihnen fort aber gleitet der Blick nach rechts und links, den Wandflächen und Fusslinien der Gebäude folgend, zu den Hauptpersonen und verbindet so die beiden Gruppen.

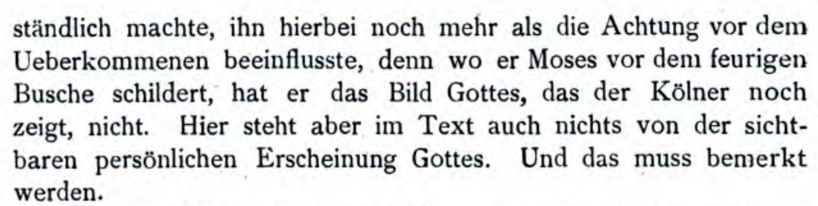
In einigen Fällen verzichtet unser Meister auf das Unterordnen und Ueberordnen und sucht, dem Stoffe entsprechend, alle Teile des Bildes für den Beschauer gleichwertig zu gestalten, z. B. auf der Abbildung „Abraham und die drei Männer". Abraham kniet ungefähr in der Bildmitte vor den Engeln, die in einiger Entfernung rechts vor ihm den Schritt hemmen. Zur Linken steht in dem geöffneten Hausflur Sarah und lauscht. Der Künstler verteilt hier die Aufmerksamkeit besonders dadurch, dass er zwischen den Patriarchen und die himmlischen Boten einen Baum setzt.

Dieser Baum dient zugleich zur Raumfüllung, Raumbelebung. Auch auf anderen Bildchen wird das Motiv des Baums häufig zu diesem Zwecke verwandt.

Es soll im Anschluss an diese Bemerkung gleich hier besprochen werden, wie der Künstler sonst noch leere, von dem Vorgang nicht eingenommene Flächen ausfüllt. Wir finden ihn darin noch recht altertümlich.

Die Raumbelebung.

Zunächst wäre der von einer (stilisierten) Wolkenglorie umgebene halbsichtbare Herrgott zu nennen. In der Kölner Bibel treffen wir ihn fast auf jedem Blatt an; in der Lübecker begegnen wir ihm nicht so oft, aber doch noch recht häufig. Ein Fortschritt gegen die Kölner Illustrationen ist aber nicht zu verkennen: der Lenker der Geschicke ist lebhaft bewegt. Seine Bewegungen sind mannigfaltiger Art, immer aber weisen sie deutlich auf seine Beziehung zu den Menschen, sein Eingreifen in ihr Schicksal. Die Art der Behandlung ist gewiss altertümlich. Aber es ist möglich, dass der Drang unseres Meisters nach dem Bestimmten und Klaren, das auch dem Unkundigen den Vorgang sofort ver-



ständlich machte, ihn hierbei noch mehr als die Achtung vor dem Ueberkommenen beeinflusste, denn wo er Moses vor dem feurigen Busche schildert, hat er das Bild Gottes, das der Kölner noch zeigt, nicht. Hier steht aber im Text auch nichts von der sichtbaren persönlichen Erscheinung Gottes. Und das muss bemerkt werden.

Zur Ausfüllung leerer Flächen verwendet er ferner häufig Strahlen, die als sinnenfällige Erläuterungen himmlischen Zornes auf die von ihm betroffenen Personen und Städte herniederfahren. Die Darstellung dieser Strahlen ist auch nur altertümlich schematisch, noch ohne den Glanz und die Pracht, das Zucken, Flimmern und Glühen Dürerischer Kunst. Vielleicht, dass der Künstler sich dieser Schwäche in seiner Darstellung bewusst war, und dass er deshalb an Stelle des Moses, der auf dem Sinai von einer dunklen, blitzschiessenden Wolke umgeben war, die Gruppe der Aeltesten in den Vordergrund rückte. Wir werden indess auf diesen Punkt später noch einmal zurückkommen.[1]

Die Darstellung des Menschen.

Zunächst ein Wort über die Raumwahrheit der Gestalten. Dieser Meister stellt sie nicht mehr übereinander, sondern, wie unser Auge in Wirklichkeit sie sähe, hintereinander. Nur bei Massendarstellungen setzt er bisweilen in altertümlicher Weise noch die Kreissegmente der Köpfe übereinander. Er weiss dies bei seiner ausgebildeten Landschaftskunst indess meistens so einzurichten, dass es nicht stört, indem er ganz richtig den Augenpunkt sehr hoch legt.

Und jetzt wäre zu würdigen, wie unser Künstler

das Physische

an sich, die äussere Anstrengung, die „sinnliche Mimik“ bezeichnet. Und hierin ist er ein Meister der Darstellung.

Wie prachtvoll sind doch die Posaunenbläser, die Jerichos Mauern einstürzen machen. Keiner vor Dürer hat das so gekonnt! Und dann sehe man die Träger der Bundeslade: wie ihnen das

---

[1] p. 67.

lange schwere Tragen in den Gliedern liegt! Jeden Gedanken hat es in ihnen getötet, und der Gesamtausdruck der Leute ist der stumpfsinniger Müdigkeit. Auch die Boten mit der Weintraube sind unter ihrer Tracht schwer ermüdet und ermattet: aber da — soeben — ist das Zeltlager der Brüder vor ihnen aufgetaucht, ihr Gesicht leuchtet auf, und sie heben ihre unfolgsamen Beine mit letzter Kraft zu ungeschickten Schritten.

Jugend und Alter, männliches und weibliches Wesen, Herbigkeit und Anmut finden ihren entsprechenden Ausdruck. Aber vor allem liebt es der Künstler, die vornehme Würde der alten Patriarchen, königlichen Ernst, Unnahbarkeit und gefahrtrotzende, kraftbewusste Männlichkeit darzustellen. Immer zeigt er uns Menschen, die etwas ‚in sich haben', sei es nun Geist oder bloss physische Kraft, Herz oder Grausamkeit. Nicht genug kann er sich tun, diese Charakterformen zu bilden und zu variieren. Er sieht in den alttestamentlichen Helden ein Geschlecht aus gewaltigen Zeiten, die noch nahe an die Zeit der Welterschaffung grenzen. Und indem er nach immer neuen Mitteln sucht, das Urtümliche, Kraftstrotzende zum Ausdruck zu bringen, greift er bisweilen zum Erstaunlichen, Absonderlichen, Plumpen: Bart und Haupthaar wallen in gewaltigen Wellen mähnenartig über Brust und Schultern. Indem er so das Animalische betont, meinen wir wirklich, Urmenschen vor uns zu sehen, Gestalten, die baar und ungewohnt sind des freien Menschentums, die noch keine Beherrschung ihrer Glieder gelernt, aber dafür die Frische des Urstands noch nicht verloren haben und unbeholfen und schwer aber gewaltig und mit einem erstaunlichen Ausdrucke urwüchsiger Kraft daherschreiten. Und es ist sehr zu bemerken, dass der Meister in ihnen frei bleibt von dem barbarischen Zug zum Uebertriebenen und Manierierten, das in so manchen oberdeutschen Werken jener Zeit mit ungeschlachter Natur verbunden ist. Moses, der in der Kölner Bibel noch lebhaft, wie ein Zauberkünstler, mit seinem Stocke agiert, steht hier gelassen da. Würdevolle Ruhe gerät hier nicht in byzantinisierende Starrheit. Diese Gestalten sind der Wirklichkeit abgesehen, jedoch so ungezwungen frei behandelt, dass der Eindruck von Zeichnungen nach gestellten Personen gar nicht aufkommen kann. Sie sind stets leicht bewegt. Und weil ihr Gehaben so zwanglos ist, bekommt ihre

kraftvolle Körperlichkeit oft einen waghalsigen, übermütig-kecken Anstrich. Zur Vermehrung dieses Eindrucks trägt bei, dass die Kappe bisweilen kühn aufs Ohr gestülpt wird.

Durch solche Kontraste wird die Klippe der Monotonie glücklich vermieden. Auch die kriegsmännisch-energische, straffe Stellung mit der auf die Hüfte gestemmten Hand wirkt kontrastierend; und oft wird das Uebermass von Kraft gelindert durch ein lässig-elegante Haltung, namentlich der Landsknechte, die häufig fast bewusst graziös ist.

Die Reihe der Frauen ist nicht so reichaltig wie die der Männer. Trotzdem hat die einfache Grösse der Matrone bis herab zu der Schmuckheit, Anmut und leichten Eleganz junger Mädchen ihre Schilderung gefunden. Muther findet die Haltung der Frauen oft von italienischer Grandezza erfüllt.[1]

Wir werden später sehen, dass unser Meister italienische Einflüsse erfahren hat.[2] Diese Einflüsse sind indess nicht so tief gedrungen, dass sie sein Wesen einschneidend veränderten. Der Künstler blieb Deutscher bis ins Mark und bei allem Fortschritt doch ein Kind seiner Zeit. „Die grundsätzliche Natur des Volkes und die allgemeine Zeitstimmung hatte in Deutschland absonderliche Formen erzeugt, seltsamen Brauch, breitspuriges, zähes, eckiges Wesen, schwerfällige, unfahrige Bewegungen.“[3] Diese Worte sind wie auf unsern Meister zugeschnitten; fast für alle Einzelheiten dieses Urteils bietet er die eigenartigsten Beispiele und Belege, wiewohl er den meisten seiner Zeitgenossen weit überlegen ist.

Namentlich fällt oft eine verzwickte Fussstellung auf. Steht z. B. eine Person mit Steh- und Spielbein, so pflegt das Spielbein nicht an der ihm zukommenden Seite aufgesetzt zu sein. Die Füsse sind dabei häufig einander so genähert, dass der vorgesetzte Fuss auf die Spitze des zurückstehenden zu treten scheint und oft auch wirklich tritt. Beim Knieen mit einem Bein, ist der Fuss des andern, im rechten Winkel gebognen Beines bisweilen auf die äussere Seite des knieenden gesetzt. Und es

---

[1] S. p. 24, Anmerkung.
[2] S. p. 24.
[3] R. Vischer, l. c., p. 196/97.

ist sogleich und nachdrücklich hervorzuheben, dass hier nicht bloss ein Mangel zeichnerischen Könnens ans Licht tritt. Die sorgfältig behandelten und über die Formen geführten Gewänder schliessen diese Erklärung aus.

Die Eigentümlichkeit des Beinübersetzens kommt nun aber auch an schreitenden Gestalten vor, und man fragt sich dabei, ob das nicht als Zeitmode zu betrachten und etwa durch burgundischen Einfluss bewirkt wäre. Wissen wir doch, dass man es für fein und vornehm hielt, beim Schreiten die Füsse überschlagend voreinander zu setzen, zumal beim Tanzen.

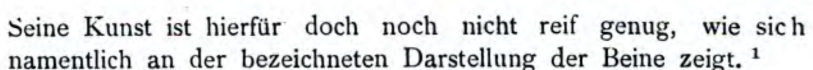
Dagegen äussert sich nichts anderes, als ungeschlachte Natürlichkeit in dem Stehen und Schreiten mit seltsam eingeknickten Knieen, das in glimpflichen Fällen an den Gang der Bergbewohner und weitausschreitender Landsknechte erinnert, in den seltenen schlimmeren dagegen einen fast idiotenhaften Eindruck macht.

Es ist bedauerlich, zu sehen, wie die Hand des Künstlers die sonst die Ausführung meistert, hier seinen Intentionen n i c h t i m m e r zu folgen vermag: unser statischer Sinn wird häufig beleidigt, wir müssen fürchten, dass die Gestalten vornüber oder auf die Seite fallen werden.

Die Darstellung der Beugung und Körperdrehung, des Kontraposts, verlangt eine grosse Fertigkeit in der Darstellung der Verkürzung. Unser Künstler führt sie oft mit Leichtigkeit und Geschick aus. Es entsteht sogar der Anschein, als ob er mit Vorliebe sein Geschick darin zu zeigen wünschte. Die verschiedene Haltung der Arme, die wir bald von vorn, von der Seite sehen, bald wagerecht, bald gesenkt, bald erhoben, bald, wie namentlich bei seinen reisigen Mannen, mit in die Seite gestemmtem Handgelenk, lässt darauf schliessen. Bei den Strafen, die über Aegyptenland niedergehen, besonders auf der zweiten Abbildung, stellt er die Toten in den verschiedensten Lagen dar. Bemerkenswert ist auch der Tote unter den Rädern des Bundesladen-Wagens.[1] Aber die geliebte Verkürzung gelingt ihm n i c h t i m m e r. Häufig mag der hohe Augenpunkt die Schuld tragen.

---

1 Abb. der Bibel Nr. 65.



Seine Kunst ist hierfür doch noch nicht reif genug, wie sich namentlich an der bezeichneten Darstellung der Beine zeigt.[1]

Blättern wir die Bibel durch, so finden wir zahlreiche Gestalten in ganz richtiger Stellung. Es muss also einen besonderen Grund haben, warum in anderen die Balanzierungsgesetze nicht erfüllt sind.

Seine Gestalten sind ganz beherrscht von einer treibenden Idee, der sie im Gespräch Ausdruck geben, und in den Nebengestalten lässt der Künstler die Emotion des Vorgangs verklingen, er führt den Blick rasch über sie hinweg. Sie sind im Begriff, ihren Ort zu verlassen, ihre Stellung zu ändern, sie beugen sich vor oder zurück, treten sich nah oder trennen sich. Ihre Glieder sind schon zu der nächsten Bewegung bereit, und während die Beine noch still stehen, hat der Oberkörper schon seine Haltung verändert. Wer Soldat gewesen ist, wird diesen Zustand aus eigner, nicht immer angenehmer Erfahrung kennen: fast jedesmal fällt ein Teil der Mannschaften vornüber, wenn beim Marschkommando auf das „Bataillon“ das „Marsch!“ über die gewohnte Pause hinaus ausbleibt.

Wir begegnen also besonders häufig der Wiedergabe des Momentanen, Vorübergehenden.[2] Und für den Charakter unseres Meisters ist das bezeichnend.

Wie er den Augenblick zu erfassen weiss, das zeigt uns z. B. die Begleiterin des Pharao, die, erschreckt durch die Ungeheuer von Heuschrecken, sich zu rascher Flucht anschickt.[3] Gewiss würde sie im nächsten Augenblicke fallen, wenn sie nur stände. Ihr geneigter Körper ruht nur auf einem Bein. Aber wir sehen an der Einbuchtung des Gewandes und dem Strudel durcheinanderrauschender Falten, dass das andere Bein in jäher Bewegung ist. Im nächsten Augenblick wird sie es ausschnellen und im eiligsten Lauf davonstürmen.

Wir haben es hier also mit einer durchaus neuen Art der Menschendarstellung zu tun, mit einem neuen Ertrag aus der Erscheinungswelt. Wohl sind die Leistungen darin oft überkeck

[1] «Die Gestalten sehen oft wie aufgehängt aus, wie Marionetten.»
[2] «Einige Fussstellungen sehen fast den Bewegungen ähnlich, wie sie in der Momentphotographie erscheinen.»
[3] Abb. 28.

und noch künstlerisch unreif, aber es darf auch nicht verkannt werden, welch eine Lebendigkeit und welcher Rhythmus dadurch in die Gestalten kommt. Wir fühlen die Elastizität dieser mächtigen Kniee, die sich wiegen unter der Last des Panzers. In dem Herausstellen des Bewegungsmoments gewinnt also dieser Meister ein weiteres Mittel zum Ausdruck der Mannesgewalt.

Seine Saft- und Kraftgestalten gemahnen uns bisweilen an die rauhen, bärenmässigen Helden unserer deutschen Sage. Aber bei solchen Eindrücken geschieht häufig, mit Friedrich Vischer zu reden, „die Wirkung der Stärke auf Kosten der Form“.[1] Und so hat hier jähe, gewittermässig hereinbrechende Handlung den Charakter des Rohen, Bäuerlich-Plumpen, Latschig-Ungeschlachten, wie z. B. in dem Engel, der Sanherib zu Boden getreten hat, mit der Rechten zum Todesstreiche ausholt, während er mit der Linken schon ein neues Opfer beim Schopf hält.

Dieser Engel ist zwar verzeichnet, aber seine lümmelhafte Bewegung ist vortrefflich und echt deutsch aufgefasst.[2]

Nur einen Schritt weiter, und wir befinden uns auf dem Gebiete des Brutalen. Und der Künstler schreckt vor ihm nicht zurück. Brutal sind zahlreiche Scenen im Passional. Brutal ist Kain, wie er den Abel totschlägt. Die Opferung Isaaks ist von einer Brutalität, die Rembrandt in seinem bekannten Bilde nicht mehr übertreffen konnte. Wie ein Sack ist der Knabe über den Altar geworfen! Brutal, aber doch grossartig, ist auch die Darstellung Christi in Gethsemane. Hingeschmettert auf Brust und Gesicht in Kreuzesgestalt liegt der Heiland.[3]

Jähe Bewegungen kommen öfter vor, namentlich im Hintergrund, wo sie oft überraschend gut geglückt sind. Wie wird z. B. bei dem Unwetter in Aegypten der Mann links oben niedergehagelt! Und wie instinktiv ausbrechend ist die Bewegung des einen Mannes, der in wildem Entsetzen sich vor den mörderischen Schlangen zu retten sucht.[4]

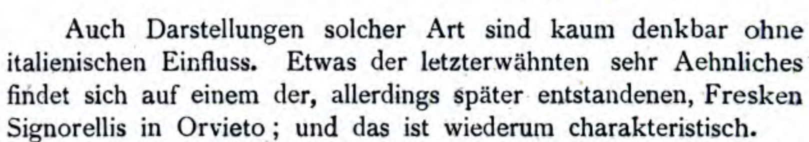
---

[1] Fr. Vischer, Das Schöne und die Kunst, hrsg. von R. Vischer, Stuttg. 1898, p. 176.

[2] Der Engel auf Dürers 14. Bl. der Apokalypse hat eine gleiche, nur etwas gemässigtere Stellung, trägt aber ein langes Gewand.

[3] Auch Dürer hat ihn späterhin so abgebildet.

[4] Bib. Abb. 46.



Auch Darstellungen solcher Art sind kaum denkbar ohne italienischen Einfluss. Etwas der letzterwähnten sehr Aehnliches findet sich auf einem der, allerdings später entstandenen, Fresken Signorellis in Orvieto; und das ist wiederum charakteristisch.

Diese kleinen Figuren finden sich in dem besseren Teile der Holzschnitte, während der Sanherib tötende Engel dem schlechteren, flüchtigen Teile angehört. Aber weitausfahrende, grössere Bewegungen schildert der Künstler auch in den höherstehenden Arbeiten, so in der Jugendgeschichte Mosis, wo die Königstochter mit ausgebreiteten Armen um Mitleid fleht und andrerseits das Kind schützt.

Und damit haben wir ein weiteres Fortschrittsmoment in der Kunst unseres Meisters berührt, von dem jetzt die Rede sein muss. Es handelt sich darum, wie er

das Psychische,

die „geistige Mimik" darstellt,

Die ältere Kunst beschränkt ihr anatomisches und mimisches Interesse nur auf Köpfe und Hände.[1] Aber bei aller Sorgfalt der Modellierung bleiben die Köpfe, in denen sich sonst der geistige Ausdruck niederzuschlagen pflegt, doch wie erstarrt in den Ruhformen und im Grunde ausdruckslos. Der Geist, der die Gestalten beseelt, ist nur aus den Bewegungen der Extremitäten oder der Haltung des ganzen Körpers zu erraten. Und um ein Missverständnis seiner Absichten nach Möglichkeit auszuschliessen, kommt man häufig dazu, bis zur Karikatur zu übertreiben. Kopf und Leib bedeuten nicht ein ungetrenntes Ganzes, sondern jedes Glied führt seine eigne Sonderexistenz, und es geschieht nicht selten, dass sie in ihrem Ausdruck einander entgegengesetzt sind.

Diesen Zustand hat der Lübecker Meister überwunden. Seine schöpferische Hand löst die Spannung der Mienen in beseelte Lebendigkeit.

Auf den ersten Blick scheint in der Mimik nur eine geringe Mannigfaltigkeit vorhanden zu sein. In Wahrheit aber verfügt der Künstler über eine reiche Skala von Charakterisierungsformen.

---

[1] R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886, p. 159.

Er weiss plötzliches Ahnen und dumpfes Aufdämmern so gut zu geben wie scharfes und langsames Ueberlegen, lautes Gepolter und derbes Geschimpf wie leises Zureden und sanfte Behutsamkeit. Der Ausdruck tief-gedankenvollen Sinnens und kerniger Geistesgegenwart, naiven Fragens und stumpfer Ratlosigkeit sind ihm nicht fremd. Kälte und Hochmut, Freundlichkeit und Demut, offener Aerger und stumme missmutige Zergrämtheit gelingen ihm so leicht wie nagender Schmerz, ernste Trauer, hartherzige Gleichgültigkeit und blinder Leichtsinn. Staunen, verlegenes Lächeln, Stumpfsinn, Ueberdruss, derbe Behaglichkeit, ängstliches Erwarten, angestrengtes Lauschen und seherische Entrücktheit führt er uns vor. Er lässt seine Menschen vertrauenerweckend erscheinen, eindringlich-überzeugend, pfiffig, unglaubwürdig und skeptisch. Dem verbissenen Grimm, dem Sturm im Gesicht, wird er gerecht wie der Windstille, dem lösenden Schlaf, ja, aus den Mienen des Schlafenden ersehen wir, dass der Geist nicht ruht, und dass bedeutende Träume ihn bewegen.

Die Bewegungen des Körpers sind nicht mehr wie früher die Erklärung der inneren Zustände und Vorgänge, die hinter maskenstarrem Gesicht verborgen bleiben, sondern nur der erweiterte Ausdruck der Züge. Jedes Denken, jedes Fühlen und Befinden wellt durch die ganze Gestalt (die dadurch oft das höchst momentane Gepräge erhält).

Die Ratlosigkeit Pharaos, der schwertzückende Grimm des Thronwächters, die Demut Josuas und Jakobs, die Ehrfurcht der Hebammen und der Brüder Josephs, der Schreck und das wortlose Abwälzen der Schuld auf sein Weib bei Adam, die Galanterie Salomos gegen die Königin von Saba, die abwehrende Bewegung des Studenten und der Jungfrau, die Wildheit und der keinen Widerspruch duldende Befehl, die Mordlust und die sehnsüchtige Dringlichkeit des Todes im Totentanz, die Gefasstheit der Märtyrer, der grobspurige, derbe Humor, die Mordlust der blutgewohnten Henker, das Gottesgefühl, das Maria und Joseph vor dem kleinen Jesus auf die Knie wirft: alles ist impulsiv und mächtig. Die Gestalten sind gleichsam aus e i n e m Guss, ganz erfüllt und zuckend von Leben. Und so gross ist die Kunst des Meisters, dass er die Vorderansicht verschmähen kann, um uns doch den ganzen Menschen zu geben. So h ö r e n wir geradezu



die lautprahlende Entgegnung des von Gott zur Rede gestellten Kain.

Selbst die wenigen, die gelernt haben sollten, ihre Bewegungen im Zaum zu halten, ganz können sie es nicht: der Pharao, der vor seinen Söldnern so majestätisch-ruhig erscheint, ballt doch die Hand, wir können sehen, wie es in ihm gärt.

Eine besondere Art von Augenblickswahrheit liegt vor, wo die Bewegung plötzlich stockt, und die Gestalt wie gelähmt steht. So z. B. Adam und Eva, die Brüder Josephs bei ihrer Ankunft in Aegypten, die neugierige und doch scheue, zum Fortlaufen bereite Sarah. Und mit gleicher Unmittelbarkeit wird das Gegenteil und die Verneinung bewegten Lebens charakterisiert: die Ruhe des Einsiedlers, des Arztes, des Kaisers und des mächtigen Ordensherrn, die Ergebenheit der Nonne, die innere Kälte und Herzensarmut der Pharaonin.

Bewegungsmotiv und Komposition.

Indem der Meister die Bewegung in der geschilderten Art zur Charakterisierung seiner Menschen benutzt, verwendet er sie zugleich, und bei seiner Bedeutung ist dies zu verstehen, in echt künstlerischer Weise zur Komposition. Die Tochter des ägyptischen Herrschers verbindet durch ihre schutzflehend ausgebreiteten Arme die Gruppe des Vaters und seiner Räte mit der ihres Pfleglings. Ein Beispiel für viele.

Sodann ist sehr zu beachten, welche Bedeutung die Bewegungsmotive für die Kompositionsweise des Künstlers überhaupt haben. Durch sie versteht er, seine Figuren gleichsam zu verdoppeln und mit Wenigem den Eindruck einer wuchtigen und zahlreichen Menge zu erwecken. So auf dem Schnitte, der den Untergang Pharaos im roten Meer darstellt: in die Mitte des Interesses ist die ruhige Gruppe der Führer gestellt, die über das nächste Ziel der Wanderung beraten. Der Augenpunkt ist sehr hoch genommen, wir können also über die Gruppe hinweg in die Landschaft schauen, in der sich die Hauptmasse des jüdischen Volkes befindet, wovon aber nur wenig Köpfe durch einige Kreissegmente bezeichnet sind. Jedoch hinter der Hauptgruppe heraus sehen wir die Herden wandern, Schafe, Rinder, Kamele,

auch nur gering an Zahl. Zwischen ihnen, ganz in der Ferne, reiten einige winkende und antreibende Männer, die, so klein sie selbst sind, alle übrigen Gestalten überragen. Menschen und Herden folgen in ihrem Zug den Linien des abfallenden Bodens. Das ruhige Gleichmass ihrer Bewegung macht sowohl den Eindruck der epischen Fortsetzung wie den der grossen Vielheit.

Bei dem Einzug Davids in Jerusalem hat der Künstler auf den hohen Augenpunkt verzichtet. Lebenswahr dichtgeschlossen zieht die festliche Schar an uns vorüber. Die verschiedenen Momentformen des Schreitens der Menschen und der die Bundeslade ziehenden Stiere rufen auch hier den Eindruck elementarer, drängender Bewegung hervor. Er wird noch unterstützt durch die, wie grad in diesem Moment, erhobenen Trompeten und Speere, die noch nicht die Ruhelage an den Lippen, auf der Schulter gefunden haben. Der hinter der Bundeslade folgende Rest des Volkes muss aus aufragenden Spiessen erraten werden. Es sind ihrer nur wenige. Durch die Bewegung aber, die durch das ganze Bild geht, scheint der Zug endlos zu sein.

Die Illusion des Mehrfachen hat ihre erste Ursache darin, dass die Bewegungen auf ein gemeinsames Ziel gerichtet sind. Sodann verstärkt der Künstler die Linien der vordersten Figuren durch parallele Linien in der Haltung der folgenden. Und dies macht er wieder durch Kontraste wirksamer, indem er die Parallelität durch Querlinien unterbricht, die den Gang in seinen verschiedenen Stadien zeigen. Dazu kommt noch, dass alle Bewegungen entschieden sind und unter dem starken Antrieb des Willens erfolgen.

* * *

Die scharfe Beobachtung, die zu solchem Erfassen des Augenblicks der Bewegung nötig ist, bewährt sich hier nun naturgemäss auch in anderem, in dem

Drum und Dran der Scene,

in allerlei Zutaten, die mit dem geschilderten Vorgange in keinem direkten Zusammenhange stehen.

Maurer hantieren mit Hammer und Kelle, die Handlanger rüsten ihre Last und steigen die Leiter zum Bau hinauf, der

Steinmetz profiliert einen Block. Im Heim des Tobias wird im hinteren Zimmer an einem Webstuhl gearbeitet. Die Landschaft ist belebt mit Leuten, die zu Fuss und zu Pferde in die Ferne ziehen. Die Fensterbank von Abrahams Hause schmückt ein Blumentopf mit blühender Nelke. Daneben liegt behaglich sich sonnend eine schläfrige Katze; auch fehlt nicht ein hölzernes Vogelbauer an der Wand. Draussen neben der Tür steht eine Rasenbank. Durch die aus derben Knüppeln geflochtenen Zäune führen hölzerne, überdachte Torwege. Widder und Ziegen naschen am Weinstock, Schafe grasen. Der Schäferhund des Moses heult den feurigen Busch an,[1] Windspiele warten schwanzwedelnd auf ihre Herrn oder tummeln sich zwischen den Menschen.

Die Tiere

sind im Gegensatz zu den Menschen unverhältnismässig schlecht geraten, wie im Widerspruch zu Lützow festgestellt werden muss. Sie können oft alles mögliche vorstellen. Die Schafe sehen aus wie Nürnberger Kinderspielzeug unserer Grossväter. Die Hunde sind etwas besser, aber auch steif und hölzern ausgefallen. Die Pferde häufig ganz heraldisiert; doch ist immerhin bisweilen der Versuch gemacht, Wechsel in die Bewegungen zu bringen, die aber nur auf dem Blatt mit der Schlacht gegen die Amalekiter natürlicher sind. Der einzige gut gelungene Pferdekopf befindet sich in der Bibel auf Abb. 20. Die Rasse selbst ist von verhältnismässig leichtem Bau, langhalsig und von breiter Brust. Zottiges Haar hängt hinten auf die Hufe. Die Oberlefze ist weit vorgestreckt, wie man es auf fast allen Bildern der Zeit sieht, z. B. auf Reuwichs Holzschnitten in Breydenbachs „Sanctae Peregrinationes.“[2]

Nur drei Tiere, die Lützow beim Niederschreiben seiner Bemerkung scheint im Sinn gehabt zu haben, sind naturgemässer behandelt. Erstens, die Ziege (vielleicht auch noch der Widder) im Daniel. Zweitens, der Löwe, den Simson tötet:[3] in ihm ist

---

[1] In der Kölner Bibel bellt er nur.
[2] Mainz 1486.
[3] Abgebildet b. Lützow, l. c., p. 83.

natürlicher Schwung an die Stelle des Heraldischen getreten.[1] Und immer lebenswahr finden wir, drittens, den Esel behandelt. Der Künstler muss viel Gelegenheit zur Beobachtung dieses Tieres gehabt haben. Und wenn wir von heute auf damals schliessen dürfen, so weist uns das wieder nach dem Süden.

Trotz aller Unvollkommenheiten der Zeichnung des Tierkörpers gelingt der Ausdruck hier wieder oft sehr gut. Ganz vortrefflich der flehende Blick von Bileams schmerzgepeinigtem Graurock. Auch das dicke harte Maul des Distelkäuers ist hier ganz vorzüglich.

Wie in der meist heraldisch behandelten Form, so bleibt unser Künstler in der verhältnismässigen Kleinheit seiner Tiere noch altertümlich; doch zum Vorteil der Anschaulichkeit seiner Menschen.

Das Detail.

Wir müssen jetzt noch etwas näher betrachten, wie die dargestellten Dinge im einzelnen bezeichnet und stofflich charakterisiert sind. Das Folgende hätte bereits in die vorhergehenden Abschnitte aufgenommen werden können; doch schien es geboten, selbst auf die Gefahr hin, wiederholen und langweilen zu müssen, die in Frage kommenden Punkte aus Gründen grösserer Verwendbarkeit an einem Ort zusammenzustellen.

Das Wasser. Schon auf Seite 28 war davon die Rede. Der Künstler zeigt sich in seiner Darstellung sehr geschickt. Die leichtbewegte, wie die schaumköpfige und die ruhige, glasige Oberfläche weiss er durch entsprechende Schraffierung wiederzugeben oder durch die Art und Weise, wie sich Gebäude oder Felsen darin spiegeln.

Die Landschaft ist zum Teil abstrakt, zum Teil hat sie ausgesprochenen Dünen- und Wüstencharakter. Und der ist hier wohl am Platz, denn er entspricht dem unfruchtbaren Lande, in dem die vierzigjährige Wanderung der Juden vor sich ging. Der Boden, der die Rotte Korah verschlingt, ist daher weicher, nachgiebiger, lockerer Sand, trügerisch wie der Boden der Nehrungen.

---

1 Der Künstler konnte den Löwen vielleicht nach der Natur studieren, 1482 wurden vier Löwen von Kampen nach Lübeck geschenkt. (Ztschrft. d. Ver. f. Lüb. Gesch. IV (1884) H. 2 p. 144).

Die Felsklippen und die niedrigen breiten Erhebungen, von denen oben die Rede war,[1] gleichen gewaltigen Granitblöcken, deren Oberfläche durch Sand- und Regenstürme geglättet ist. Sie ragen nur mit einem Teil aus dem Boden heraus. Die erratischen Blöcke der niederdeutschen Tiefebene und die Granitschären vor der skandinavischen Küste sehen so aus. Sie nahm der Künstler vielleicht zum Vorbilde. Die Struktur der aufrechtstehenden Felsen lässt dagegen fast vermuten, dass der Künstler, wie die italienischen Quattrocentisten nach kleinen Steinstücken, nach Klumpen sonnenzerrissenen Geschiebetons gezeichnet habe.

Unter den wenigen B l u m e n , die den Boden bedecken, sind Disteln, Löwenzahn und andere deutlich zu erkennen.

Die B ä u m e haben in der Regel einen mehr oder minder geschlängelten, wohlgerundeten, ganz allgemein gehaltenen glatten Stamm und nackte Aeste, wie wir es von Schongauer her kennen. Doch ist das Gezweig hier gebrochener, rauher, eckiger, schärfer, wie es wohl der Holzschnittstil gegenüber dem des Kupferstichs erforderte. Diese Bäume sind immer ganz archaisch flächenhaft behandelt. Nur selten sind Ansätze zu einer naturgetreuen Wiedergabe gemacht, die doch sonst so sehr erstrebt ist. Dann schwellen Auswüchse vor, die Borke ist teilweise abgespellt, und der Wind hat die Stämme öfter um ihre Achse gedreht. Die nackten Kronen sind dicht verästelt wie bei Zwetschen- oder Eichenbäumen. Für die Wiedergabe des Laubs in seiner geschlossenen Masse findet der Meister häufig glücklichen Ausdruck. Entfernte Kronen scheinen oft im Sonnenlicht zu flimmern. Er bemüht sich, die dem Beschauer zugewandten Laubschichten durch spärlichere Schraffierung gegen die weiter zurückliegenden abzusetzen und vortreten zu lassen. Auch Bäumchen finden wir hier. Ihre zarten Frühlingsblätter sind perspektivisch richtig gezeichnet; wo sie in grössere Raumtiefe reichen, ganz schwarz gelassen. Das L a u b wird bisweilen individualisiert. So finden wir z. B. Eichen mit recht charakteristisch gezeichnetem Blattwerk. Bemerkenswert ist auch noch, dass der Künstler den Versuch macht, Wald naturwahr darzustellen. Er kommt dabei

---

[1] p. 29.

allerdings nicht über eine kleine Gruppe geschlossener Bäume hinweg. Der ‚feurige Busch' besteht aus siebzehn Stämmen. Aber unser Künstler beweist hierbei aufs Neue seine Geschicklichkeit, indem er ihn als das Ende des Waldes zu erkennen giebt mit spärlich gesäten Bäumen, durch die sich ein (perspektivisch vorzüglicher) Weg windet.

Der Baustil ist der gotische. Sind die Fenster Bogenfenster, so werden sie mit Rundbogen eingefasst. Häufig sind sie auch eckig und dann durch ein dickes (massives) Steinkreuz in zwei grössere und zwei kleinere Teile zerlegt. Treppengiebel, Türme und Ecktürmchen am Dachgesims finden oft Verwendung. Trotzdem ist die Bauart nicht rein niederdeutsch: die Fenster sind in der Regel sehr hoch, nämlich erst über der Höhe des grossen Rundbogentores angebracht.[1] Trotzige Burgen liegen auf den Höhen der Ferne. Besonders gut gelungen ist das architektonische Beiwerk auf dem Blatt mit dem Untergang der Rotte Korah.

Wieder zeigt sich, dass der Künstler einer Uebergangszeit angehört: wenn die ältere Kunst eine Handlung im Innern eines Hauses vor sich gehen lassen wollte, so liess sie stets noch das Aeussere des Gebäudes sehen und gewährte den Einblick in das Innere durch übergrosse Fenster oder durch eine ausgeschaltete Wand. Diese Art der Darstellung kommt hier noch vor; daneben aber auch die andre, neue Art, bei der wir in die Zimmer selbst versetzt werden, indem ein „idealer Querschnitt"[2] durch einen Raum gezogen ist. Auch dem Gefüge des Baumaterials sucht der Künstler schon gerecht zu werden. Er unterscheidet Sandstein und Ziegelstein und an letzterem wieder die verschiedenen Färbungen. Ferner deutet er Spuren von Verwitterung an.

Die Art und Weise, wie der Künstler seine Menschen behandelt, ist natürlich für uns am wichtigsten. Er verfügt hierin über so reiche Ausdrucksmittel, ist hierin von einer solchen Vielseitigkeit, dass es unmöglich ist, alles aufzuzählen. Und in der Bezeichnung des Stofflichen ist er soweit vorgeschritten, dass ihm

---

[1] S. p. 54.
[2] R. Kautzsch, Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriften-Illustration, Strassbg. (Heitz) 1894, p. 43.

keiner seiner Zeitgenossen das Wasser reicht, wenn er nicht überhaupt der erste Reisser ist, der bewusst und mit voller Absicht, aus seinem malerischen Gefühl heraus darauf ausgeht, die materielle Beschaffenheit zu charakterisieren.

Beginnen wir mit der Tracht. — Wohl kein zweites Holzschnittwerk enthält einen solchen Reichtum an Kostümen wie die Bibel.[1] Da finden wir Mützen, Kappen, Barette, Gugeln, Wulsthauben, Stirnbinden, Perlenschnüre, Kopfreifen, Spitzhüte, Turbane, Kronen, Haarnetze, Golddrahthauben, Hénins, Jacketts, Tapperts, Röcke, Schauben, Wämser, Platten- und Ringelpanzer, Hellebarden, Partisanen, Zweihänder, Streitäxte und noch viele andre Formen und Bestandteile der Kleidung und Bewaffnung. Und der Künstler versteht es, ihren Stoffen das ihnen eigne Gepräge zu geben. Schwere Wollstoffe bringt er am liebsten, doch auch leichtere Stoffe und Leinwand erkennen wir. Die Röcke sind meist gefüttert, bald mit dünnem Zeug, bald mit Wolle und vielfach wohl mit Pelz. Aermel und Brust sind häufig dick wattiert; und dies ist vortrefflich gegeben. Dem Metall gewinnt er nichts ab. Dagegen schildert er getreulich und mit besonderer Vorliebe das Leder: lederne Wämser, lederne Hosen, und die verschiedenen Formen der Schuhe und Stiefel, namentlich die weiten Reiter-Stulpenstiefel (Ledersen). Er wagt sogar, das Spiel der Lichter auf weichen glänzenden Stoffen wiederzugeben: es gelingt ihm die Darstellung dunklen Samts, eines Stoffes, dem wir bei ihm häufig begegnen. Und darin geht er seinen Zeitgenossen voran.

Das Haar behandelt er stets sehr sorgfältig, bald länger, bald kürzer, meist geringelt und gelockt, seltener rauh und strähnig. Und obwohl es die Mode der Zeit verlangte, das Haar lang zu tragen, lässt es der Künstler doch häufig glatt abgeschoren sein, vermutlich, um den Köpfen den möglichsten Grad von Rundung und Individualität zu geben.

Mit sicherer und liebevoller Hand folgt er den konvexen und konkaven Einzelheiten in der Gesamtform der Schädel. Sogar die Nähte sieht man laufen. Verwitterte, faltenzerkrauste

---

[1] Auf ca. acht Bildern konnte ich gegen vierzig verschiedene Kopfbedeckungen zählen.

Gesichter mit welker Haut und stark hervortretenden Backenknochen reizen ihn am meisten; doch vermissen wir auch die Züge und Mienen frischer Jugend nicht.

Seine Gestalten sind meist von gedrungenem Körperbau, wohl gewachsen, von gewaltiger Brust, festen Armen und dicken saftigen Beinen. Sie präsentieren sich uns in Vorder-, Rück- und Seitenansicht, in den mannigfaltigsten Stellungen. Ihre vollen Formen scheinen fast die enganliegenden Gewänder zu sprengen, in die sie der Künstler zu hüllen liebt. Und es ist zu bemerken, dass ihm bei der knappen Tracht die Modellierung besser gelingt als in den wenigen Fällen, wo er nackte Figuren vorführt. Wie weiss er dann die mächtigen Schenkel und prallen Hintern zu runden! Den Händen gibt er reichen Wechsel in Haltung und Bewegung, doch nur flüchtig ausgedrückte Form. Eine Hand ist in der Regel kleiner als die andere. Charakteristisch sind die leichtgebogenen Finger und die deutlich betonten Zwischenräume zwischen ihnen.

Dabei vermeidet er das Eingehen in allzuviel Detail, wenn er auch die Knie, die Schwellungen der Waden und die knorrigen Knöchel deutlich anzeigt. Grosse Licht- und Schattenflächen wiegt er sorgfältig gegeneinander ab. Und dieser Zug ins Grosse wird um so stärker, wenn seine Gestalten uns in weiten Gewändern von grobem, dicken Stoff entgegentreten, die nur wenige und wenig tiefe Falten schlagen und grosszügig und wuchtig in parallelen Linien herabfallen.

Der Künstler gestattet uns so, den Flächen in den Licht- und Schattenmassen „gleichsam mit der breiten Hand nachzufahren".[1] Am rechten Ort und wo es die Situation mit sich bringt, lässt er jedoch die nötige Unterbrechung und Bewegtheit eintreten. Der Mantel wird mit dem rechten Arm unterfangen, hereingenommen; übergeworfen flattert er im Wind oder breitet sich segelgleich in grossen Flächen aus. So gewinnt die einzelne Gestalt und Gestaltengruppe und das Ganze der Komposition eine gewisse Rhythmik. Rhythmisch ist auch das rieselnde, wellige Haar, das wie die Variation das Thema, die Figuren umspielt, und die Darstellung der hohen See, das Linienspiel der verästelten Baum-

---

[1] R. Vischer, l. c., p. 282.

kronen. Hier wird die Unruhe der Landschaft durch eine stille Wasserfläche, die Gleichmässigkeit der ins Wasser ragenden Querbauten durch einen Bogen unterbrochen; dort im Palast Pharaos oder Josephs finden wir einen Umschlag in das Gegenteil: die Butzenscheiben sind zersplittert und teilweise ganz herausgeschlagen! Daran haben wir ein Beispiel dafür, wie der Künstler in seinem Realismus zu dem gelangt, was wir speziell malerisch nennen.

Um die Bäche seiner künstlerischen Antriebe zum Strom einer Gesamtwirkung zu einen, hat unser Meister sich eine eigene Behandlungsweise herausgebildet, die sich nicht an die andernorts gebräuchliche Holzschnitt- und an keinerlei Kupferstich-Manier anlehnt. Naturgemäss geht er von der Art aus, in der er gewohnt war, mit der Feder zu zeichnen. Aber diese seine Art ist doch grundverschieden von derjenigen, die wir in den früheren Denkmalen der Lübecker Illustrationskunst antreffen. Dort war die Zeichnung auf eine unglücklich-steife Weise den Forderungen des Formschneiders angepasst. Hier geht die Zeichnung mit dem Material der Vervielfältigung und der zur Bearbeitung nötigen Technik eine organische Verbindung ein. Dieser Meister versetzt sich in die wahre Natur des Holzschnitts und arbeitet aus ihren Bedingungen heraus. Lange und stark gebogene Kurven gibt es nicht bei ihm. Muss er damit modellieren, so zerlegt er sie in kleinere Teilchen, und ruft ebendamit auch den Eindruck grösserer Lebendigkeit hervor.

* * *

Mit der obigen Bemerkung, dass der Künstler meist auf grössere Flächen ausgeht, ist ein weiterer Fortschritt in seiner Kunst überhaupt bezeichnet. Zackige und geschlängelte Faltenwirrnis kommt noch vor; jedoch nur selten.[1] Das Gewand ist dann meist zugleich weit gebauscht. Man kann sagen, das „vielteilige, eckige, scharfbrüchige und zerknitterte, schnörkelhafte Gepräge spätgotischer Faltengebung, das ornamentive Kontrastieren und die planimetrische Gebundenheit hierin, die Isolierung auf die

[1] Meist nur in den letzten Abbildungen der Bibel.

Sprache der Umrisse"[1] ist aufgegeben und überwunden. Es scheint hier oft ein Zurückgehen auf die langfliessende, frühgotische Faltengebung vorzuliegen, „durch deren Weichheit die Illusion runder organischer Formen begünstigt wird."[2] In Wahrheit aber ist es der erste Schritt auf der Bahn zu einer neuen Kunst zur Renaissance. Und der Antrieb hierzu wird wieder in Italien zu suchen sein.

* * *

Es ist jetzt an der Zeit, auf diese bereits mehrfach angemerkten

italienischen Einflüsse,

die auch schon von anderen Autoren[3] vermutet werden, näher einzugehen.

In seiner Abhandlung über „Dürer und die Grundlagen seiner Kunst"[4] sagt Robert Vischer, indem er von Mantegna, Pollajuolo etc. sich zur deutschen Kunst zurückwendet: „. . . der plötzliche Ruck zur Entfaltung, welchen die oberdeutsche Kunst um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts erfährt, ist (doch) ohne die fruchtbare Einwirkung dieser Meister und ihrer grossen Vorgänger, überhaupt der italienischen Quattrocentisten nicht erklärbar." Und diesen Satz werden wir auch auf die niederdeutsche Kunst, deren hervorragendstes Werk die Illustration der Bibel bildet, anwenden dürfen.[5]

Ausser dem allgemeinen Eindruck und einigen noch später zu erwähnenden fallen hierfür vielleicht folgende Uebereinstimmungen ins Gewicht:

1. die vornehm-nachlässige sowie die straff-elegante Stellung, wie sie z. B. — ein besonders wichtiges und einleuchtendes Beispiel — die Landsknechte auf dem Bilde mit der Gefangensetzung Josephs einnehmen.

---

[1] R. Vischer, l. c., p. 166.
[2] R. Vischer, l. c., p. 167.
[3] v. Lützow, Muther, R. Vischer. S. die auf p. 23 beginnende Anm.
[4] St. z. Kgesch. p. 192.
[5] In der Abhandlung über Wolgemut (l. c., p. 416) nimmt V. ganz im allgemeinen ital. Einfluss beim Bibelmeister an.

2. die häufige und eigne Verwendung des Kontraposts. Dieser zeigt im Gegensatz zu der übrigen deutschen Kunst selten ein „seltsamliches Wegwenden von Körperteilen", fällt nie in das „haltlose Umklappen und Verdrehen" und macht oft den „kühnen und terriblen Eindruck des italienischen Kontrapostes" [1] wie z. B. beim Schwertzücker auf dem Blatt mit Mosis Jugendgeschichte und dem Herrgott, wie er dem jüdischen Gesetzgeber bei seiner zweiten Besteigung des Sinai erscheint.

3. die vollen Körperformen; namentlich die der Beine.

4. wird augenscheinlich, während der Künstler sonst die Nase (als den ‚Gesichtserker') stark vorspringen lässt, antikes Profil nachgeahmt und zwar in den Köpfen der Salome und des Henkers bei der Enthauptung Johannes des Täufers im Passional.

Diese Abbildung ist überhaupt höchst interessant. Denn

5. zeigt der Kopf des Täufers auf ihr ganz italienischen Typus, und italienisch ist,

6. auch die Tracht; die weibliche Kopfbedeckung wird vielleicht nur in Italien heimisch sein.

Die Tochter der Herodias hat ihr Haar, das dann in einer dicken Strähne offen auf den Rücken fällt, durch eine Art Tortenschachtel gesteckt. Diese findet Widerhalt an einem Haarnoten, der durch eine Nadel zusammengehalten und geschmückt wird.

Von der flachen Kopftracht des Henkers hängen zwei kurze breite Bänder mit Fransen auf den Hinterkopf hinab.

Die engen Beinlinge sind auch in andern Ländern verbreitet. Dagegen ist

7. auf die togaartigen Mäntel (in der Bibel) und die Art, wie sie getragen werden, aufmerksam zu machen. Der rechte Zipfel wird häufig über die linke Schulter oder den linken Arm geschlagen.

Ebenso könnten,

8. die oben erwähnten, [2] erst sehr hoch über dem Boden angebrachten Fenster die Vermutung italienischer Eindrücke nahelegen. „Allein auch in Oberdeutschland hatten Burgen und Kaufhäuser, wie z. B. das Nassauer Haus in Nürnberg, hoch-

---

[1] R. Vischer, l. c., p. 240.
[2] p. 49.

fensterige Erdgeschosse“, und auch in Niederdeutschland finden sie sich. Wichtiger als dies aber ist,

9. dass im Passional auf dem Holzschnitt mit der St. Katherina von Siena als Hintergrund eine echt italienische Stadt mit ihren zahlreichen, hochragenden Türmen verwendet wird.

10. Wir müssen der Möglichkeit offene Tür lassen, dass die Anordnung der Figuren in der Diagonale auf eine Erinnerung an italienische Motive zurückginge. Ich glaube ferner,

11. zu bemerken, dass der Künstler sich bisweilen bemüht, seine Figuren (einzelne Gruppen) in Dreiecksformen hinein zu komponieren. Bei einigen Illustrationen erscheint seine Absicht evident. Ob

12. „der Kain vor dem Herrgott vielleicht auf eine Erinnerung an Donatellos Täuferstatue zurückgeht“, kann ich nicht entscheiden. Aehnliche Züge sind vorhanden. Mir stand jedoch nur eine Frontalaufnahme zur Verfügung, die zur Vergleichung nicht ausreichte. Ebenso muss ich es dahin gestellt sein lassen, ob,

13. das Knotengeflecht, aus dem eine Randleiste und eine Initiale der Revelationes Birgittae von 1492 gebildet ist, italienischen Vorbildern seine Entstehung verdankt. Doch glaub ich, dass,

14. ‚der Baum des Guten und des Bösen‘, man könnte sagen, zuerst in Italien gewachsen ist. Denn offenbar sehen wir in ihm einen Feigenbaum vor uns. Die Früchte zeigen ausgeprägte Birnenform; die Blätter sind ganzrandig, annähernd herzförmig, eine Form, die neben der handförmig-gelappten auch vorkommen soll. Möglich wär' es ja auch, dass der Künstler, dem nur die Gestalt der Frucht noch vorschwebte, kurzentschlossen die Krone mit Birnbaumblättern belaubte.

Wir haben also auf italienischen Einfluss zu schliessen. Es wäre ja anzunehmen, dass unserem Künstler bloss italienische Kupferstiche und Holzschnitte vorgelegen wären. Wahrscheinlich aber wird er ihn in Italien selbst erfahren haben, und zwar in Oberitalien.

* * *

Fragen wir nun nach der Heimat des Künstlers, so richtet sich der Blick auf unser Grenzland im Süden. Man könnte oft meinen, der Künstler sei „ein Schweizer“ gewesen. Das knickende Schreiten der Bergbewohner, der Charakter der Seen, der an

hügelumgebene Binnenseen gemahnt, die Architektur, die am ehesten in einem Uebergangslande, in dem sich italienischer und deutscher Stil mischen, entstanden sein könnte, lassen daran denken. Dass er soweit weg von seinem Geburtslande nach Lübeck gelangte, hätte nichts Befremdliches.

Wir dürfen nicht vergessen, wie weit man damals trotz der schlechten Verkehrsverhältnisse in der Welt herumzukommen pflegte. Deutsche Studenten zogen nach Paris und Bologna, die deutschen Buchdrucker verbreiteten sich in alle Länder und am frühesten kamen sie nach Italien. Ferner bestand ein reger Handelsverkehr mit Italien, der nicht bloss in den Händen oberdeutscher Kaufleute lag. Auch norddeutsche Städte hatten dort, speziell in Venedig, ihre Vertreter und Häuser. Schon im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts bestand eine Lübecker Firma daselbst[1] (und auch noch später sehen wir Niederdeutsche daselbst tätig[2]). Der Lübecker Bischof Theoderich II. weilte vor seiner Ernennung als Prokurator in Rom. Und der Drucker der Bibel selbst, Stephan Arndes, hielt sich jahrelang in Frankreich und Italien auf. Dass also auch ein Lübecker Künstler nach Italien gekommen sei, gehört bei dem regen Zug der Deutschen in die Ferne und der Gewohnheit langjähriger und oft weitausgedehnter Wanderschaften nicht zu den Unmöglichkeiten.

Dass der Künstler aber in Niederdeutschland zuhause war, dafür spricht noch Folgendes: die „Auslüftungen" der Gewänder auf den Bildern in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts erklären sich zum Teil durch den Einfluss der Holzschnitzerei.[3] Dem Einflusse dieses Kunstzweiges entging unser Künstler bei aller relativen Freiheit, womit er der heimischen Kunst seiner Zeit gegenüberstand, doch nicht ganz. So sind z. B. manche Teile seiner Architekturen, gedrehte Säulen, Torüberdachungen u. a. entweder der Holzskulptur eigentümlich oder überhaupt nur in ihr möglich. Sodann aber ist der Charakter des nordischen Schnitzmaterials, des Eichenholzes,[4] den

[1] W. Stieda, Hansisch-venetianische Handelsbeziehungen im 15. Jh. Rostock 1894.

[2] W. v. Bippen, Die Bremischen Bürgermeister Zobel. Hansische Geschichtsblätter 1886.

[3] R. Vischer, l. c., p. 168, 169.

[4] R. Vischer, l. c., p. 168.

Gestalten mitunter so deutlich aufgeprägt, dass manche von ihnen einfach wie Hartholzstatuen gemahnen.

Erinnern wir uns dazu des auf Seite 20 Gesagten, so werden wir kaum fehlgehen, wenn wir Norddeutschland, genauer Lübeck, als die Heimat unseres Meisters annehmen.

Die Person des Künstlers.

Es fragt sich nun, ob wir den Künstler in einem der zu jener Zeit in Lübeck tätigen und uns bekannten Meister zu sehen haben. Und da muss ich zuerst einen Irrtum widerlegen, der in die Litteratur überzugehen droht.

Die Mehrzahl der Bücher, welche die Illustrationen unserer Gruppe enthalten, sind in der Offizin des Unbekannten Druckers entstanden. So gleich das erste Werk, der Totentanz.

Seelmann ist nun der Meinung, bewiesen zu haben, dass der Unbekannte niemand weiter sei als Matthaeus Brandis. Im Centralblatt für Bibliothekswesen hat er darüber gehandelt.[1] Nach meiner Ansicht ist die Frage noch nach wie vor ungelöst; doch kann ich hier nicht darauf eingehen. Direkt falsch jedoch ist seine Behauptung, dass Matth. Brandis auch der Meister der in diesen Werken befindlichen Illustrationen sei. Seelmann behält sich am Schluss seines Aufsatzes eine Untersuchung vor über diese Tätigkeit des Brandis, deren Spuren „sich auch in anderen als in den von ihm gedruckten Büchern gefunden haben". Soweit ich weiss, ist diese Untersuchung nicht erschienen.

Seelmann stützt sich bei seiner Angabe auf folgende Beobachtung: in den mit M. Brandis' Namen bezeichneten dänischen Drucken[2] finden sich auf den Holzschnitten Steine, welche die Form eines griechischen Omega (Ω) haben. Steine von gleicher Form, zahlreich und ganz unsinnig über den Boden gestreut, finden sich nun auch in Lübecker Drucken und zwar in denen, die am Ende der neunziger Jahre bei dem „Unbekannten" erschienen sind.

Von diesen Werken sind mir nur der Reynke Vos (1498)

---

[1] I (1884), p. 19 ff. Erweitert abgedruckt in d. Mitt. d. Ver. f. Lüb. Gesch. 1885.

[2] Canuti expositiones, Ribe 1504. Missale Hafniense 1510.

und die dänischen Drucke bekannt geworden. Und es kann gar kein Zweifel darüber bestehen, dass der Illustrator dieser Werke und der des Totentanzes wie der Bibel nicht ein und dieselbe Person gewesen ist. Die Schnitte in den Brandisschen Werken sind ungeschickter, plumper, roher, altertümlicher. Ganz davon abgesehen, dass die Omega-Steine auf den Blättern unsers Meisters fehlen![1] Auch die Illustrationen des Lucidarius (1485), des ersten Buchs, das in Lübeck mit dem Namen des M. Brandis bezeichnet ist, scheinen einer andern Hand anzugehören. Die charakteristischen Omegastriche finden sich hier gleichfalls nicht. Die Abbildungen sind Kopien und stehen der mit dem „Licht der Seelen" 1484 einsetzenden Illustrationsgruppe nahe. Auch der Titelholzschnitt des Reinecke zeigt eine gewisse Uebereinstimmung mit jener Gruppe und zwar im Kopf des Dichters mit dem Christi auf der Darstellung des jüngsten Gerichts im Licht der Seelen, während der Faltenwurf und die Architektureinfassung augenscheinlich auf eine Abbildung des Speygel der dogede (1485) zurückgeht. Nur ist hier alles bedeutend roher als dort, so dass wir es bestenfalls mit der Nachahmung von einem der Heiligenbildchen des letztgenannten Buches zu tun haben.

Angenommen nun, Matth. Brandis sei der Illustrator des Reinecke gewesen, so würde er in Verbindung zu bringen sein mit dem Künstler unserer zweiten Hauptgruppe. Vielleicht ist dieser dann sein Lehrer gewesen. Der Annahme seiner Identität mit ihm widerspricht namentlich die Roheit und fürchterliche Steifheit der dänischen Arbeiten. Aber den Illustrator des Totentanzes und der Bibel dürfen wir auf keinen Fall in ihm suchen.

* * *

Eine andere Hypothese hat Goldschmidt[2] aufgestellt. Er meint, dass der zweite grosse Maler Lübecks, Bernt Notke,[3] der Bibelmeister sei. Und dies hat viel Wahrscheinlichkeit für sich.

Es besteht nämlich zwischen den Gemälden dieses Meisters

---

[1] Die Steine gleichen hier häufig einem unterstrichenen «O» oder einem Kreis mit unten angelegter Tangente.

[2] Zeitschr. f. bild. K. 1901, p. 59.

[3] Geboren (n. Goldschmidt) spätestens 1440 in d. Dörfchen Lassahn bei Ratzeburg.

und den Bibelbildchen eine Verwandtschaft in den Kopftypen, in der Behandlung des Haars und der Hände. In der Architektur liebt es Notke, Gewölbestützen hintereinander zu schieben, ein Motiv, das auch in der Bibel einige Male Verwendung gefunden hat. In der Behandlung der Wege und Pflanzen ähneln sich die beiden ebenfalls sehr. Notkes Gestalten sind ähnlich gruppiert und gut in den Raum gesetzt wie in der Bibel: freie Lufträume wechseln auch hier mit enggestellten Personengruppen oder einzelnen Figuren. Auch Notke teilt die Bildmasse in zwei Hälften oder in eine Mitte und zwei Seitenteile.

Die Reihe dieser von Goldschmidt gegebenen Nachweise liesse sich noch vermehren, z. B. dadurch, dass bei Notke auch wie im Totentanz Backstein-Mauern hinter den Personen aufgeführt sind.[1]

Die Cäsur findet sich auf den Bibelbildern fast ausschliesslich nach dem ersten oder zweiten Drittel der Bildfläche. Goldschmidt erwähnt davon bei seiner Besprechung der Notkeschen Gemälde nichts. Doch kommt diese Gliederung vor in einigen Stücken des Aarhuser Altarschreins, aus dem wir die Charakteristik des Malers hauptsächlich schöpfen müssen. Dies Werk ist im Jahre 1479 geschaffen. Zwischen seiner Entstehung und der Bibel liegt also ein Zeitraum von 15 Jahren; von der des Totentanzes ist sie durch eine Spanne von 10 Jahren getrennt.

Manche Züge, wodurch die Holzschnitte der Bibel sich von den Gemälden unterscheiden, würden sich hieraus erklären lassen. Goldschmidt führt als solche an, dass die Proportionen der Gestalten in der Bibel etwas kürzer sind, dass in ihr die spreizbeinige und dabei altertümlich verrenkte Stellung fehlt und dass sich die eine und andere Besonderheit im Kostüm der Bibelgestalten z. B. ein kappenartig um den Kopf geknotetes Tuch, bei Notke nicht findet.

Der Charakter Notkes, der ein grimmiger Gesell war, wie wir aus den Urkunden schliessen dürfen,[2] würde ganz gut auf unsern Meister passen. Dazu kommt der Umstand, dass er schein-

---

[1] Im Aarhuser Altarwerk von 1479.

[2] Sogar die Hansetage mussten sich mit ihm und seinen Geldforderungen an den Aarhuser Bischof befassen. Ein Vertreter des Bischofs in Lübeck soll aus Aerger über die Verfolgungen von seiten Notkes gestorben sein. (Goldschmidt, Ztschr. f. b. K. 1901).

bar selbst nur wenig mit dem Pinsel tätig gewesen ist. Die Werke, die aus seiner Werkstatt hervorgegangen sind, sind in der Mehrzahl nur Gehülfenarbeiten und von sehr ungleichem Wert. Ferner erfahren wir über seine Tätigkeit in den Jahren 1484—96 nichts.[1] Und ausserdem kommt in Anschlag, dass seine Gemälde sowohl oberrheinischen als niederrheinischen Einfluss erkennen lassen.

Ober- und niederrheinische Einflüsse sind auch in der Bibel zu bemerken. Und darauf muss ich jetzt noch kurz eingehen.

Zur Modellierung der Gestalten und vor allen Dingen der Felsen des Vordergrunds verwendet unser Künstler häufig kleine Häckchen, wie sie mit Vorliebe Schongauer gebraucht. Auf ihn weist auch die Neigung, gewundene blattlose Bäume anzubringen und einige Gestalten als Zeugen des Vorgangs (häufig die ranghöchsten Personen) an die Seite zu rücken, wie wir es z. B. bei dem Turmbau zu Babel sehen. Ein entsprechendes Blatt bei dem rheinschwäbischen Meister wäre z. B. das Martyrium des St. Sebastian.[2]

Diese Art der Gruppierung erinnert auch an die Kompositionsweise des Kasper Isemann in Kolmar und des Stephan Lochner in Köln, auf deren Arbeiten auch häufig die Zweidrittel-Cäsur zu finden ist.[3]

Nun haben wir aber bereits gesehen, dass besonders die strammen, dicken runden Beine und der wiegende Gang für unsern Meister charakteristisch sind. Bei Schongauer und überhaupt in der oberdeutschen Kunst sind die Beine mit einigen Ausnahmen noch mager. Die Fussbekleidung besteht ferner hier durchweg noch aus Schnabelschuhen, die auf unsern Holzschnitten nur selten und dann immer mit Trippen vorkommen.[4] In der Regel sind hier die Schuhe und Stiefel vorn breit und nach der Fussform gerundet.

Knickendes Schreiten findet sich bisweilen auch bei Schühlein und bei den Niederländern, aber nicht in der ausgeprägten Weise des Lübecker Meisters.

---

[1] 1484 weilte er in Stockholm.

[2] B. VI. 332, 30. Als Kopie des Wenzel v. Olmütz abgebildet bei Max Lehrs, W. v. O., Tfl. X.

[3] Z. B. auf den Lochnerschen Altar-Flügeln im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.

[4] Diese auch häufig bei dem anderen Schuhwerk.

Anklänge an die niederländische Kunst finden sich bei ihm in grosser Zahl: einige Illustrationen des xylographischen Speculum salvationis könnten direkt von unserm Meister in seinen jüngeren Jahren gezeichnet sein. Die Mordwaffe Kains, der Kinnbacken, findet sich schon bei den van Eyck, gleichfalls die Art der Tötung des Löwen durch das Maulaufreissen. Die dicken Beine und graziösen Stellungen kommen vor, z. B. in den Illustrationen zu Boccaccios Erzählungen von berühmten Unglücklichen, die 1476 bei Colard Mansion in Brügge erschienen,[1] ferner bei Gerrit von Sint Jans. Auch die Miniaturen der französischen Chronik des Herzogs von Cleve[2] enthalten sie. In diesem Werke sehen wir auch Stellungen von so geschwungener Art, dass die betreffende Person den Speer aufstützen muss, um nicht zu fallen.[3] Ferner treffen wir sie in den sogenannten Memlinghandschriften der Staatsbibliothek und des Nationalmuseums in München.

Auf Memling selbst könnte die Behandlung der Landschaften zurückgehen, wie oben erwähnt wurde. Ferner finden sich bei ihm feiste Priesterköpfe ähnlicher Art. Der Frauentypus des Bibelmeisters ist der nämliche wie der der Memlingschen Gestalten auf dem Ursulakasten, nur dass er hier herber differenziert ist. Ferner ist auch die Tierdarstellung bei Memling höchst mangelhaft, z. B. auf dem Lübecker Altarwerk.[4]

Aus Utrecht stammte Erhard Reuwich, der die Illustrationen zu Breidenbachs Reisen lieferte. Seiner Behandlung der Knöchel, der Füsse und Hände ist die des Lübecker Künstlers ähnlich, ebenso z. T. die Art der Schraffierung. Die Sanctae Peregrinationes erschienen 1486. Einfluss könnte also vorliegen.

Dicke Beine und Füsse erscheinen auch auf zahlreichen Holzschnitten französischer Offizinen.

In allen diesen Fällen geht jedoch die Aehnlichkeit kaum über die Bedeutung der Analogie hinaus; und gesetzt, dass einige Motive unseres Meisters in der Fremde aufgenommen sind, so hat er sie doch zu etwas durchaus Eigenem und Selbständigen verarbeitet.

---

[1] S. darüber Lippmann, Der Kupferstich, Berlin 1896, p. 34.
[2] Cod. gall. 19 der Hof- und Staatsbibliothek zu München.
[3] S. in der Bibel z. B. die Abb. m. d. Passahlamme.
[4] Dom, Greveraden-Kapelle.

Nach dieser Umschau kehren wir zurück zu der Frage, ob der Bibelmeister mit Notke identisch ist. Ein Anhaltspunkt für ihre Beantwortung, wichtiger als die bisherigen, scheint der Frohnleichnahmsaltarschrein [1] von 1496 zu sein. Die ihn schmückenden Gemälde müssen der Hand Notkes zugeschrieben werden; die vier Holzreliefs an den Flügeln [2] aber haben viel Aehnlichkeit mit den Holzschnitten gleichen Gegenstands in der Bibel. Da wir nun wissen, dass Lübecker Maler den Schnitzern Zeichnungen geliefert haben, so ist es nicht unmöglich, dass sie hier von Notke herrühren; allein eben so wohl kann es sein, dass der Schnitzer die Bilder nach denen der früher erschienen Bibel selbst umgearbeitet hat.[3]

Nicht weniger zweifelhaft ist der folgende Anschein eines Beweises für die Hypothese, der auf einem der Gemälde des Flügelaltars erweckt wird. Dort findet sich nämlich eine Säule, „deren glatter, schlank aufsteigender Schaft mit schöner Verjüngung aus imitiertem roten schwarz geädertem Marmor zu bestehen scheint. Dieser Umstand weist schon darauf hin, dass der Maler Kenntnis von südlicheren Bauten hatte, denen er auch wohl die an norditalienische Vorbilder erinnernden Kuppelmotive entnahm; dass er aber antike oder doch frühchristliche Säulen gesehen haben muss, beweist das Kapitäl der ebengenannten Säule, welches schwere grosse Voluten nach Art der jonischen Ordnung zeigt und eine Blattverzierung von eigentümlich lanzettförmiger Gestalt anwendet, in welcher aber doch noch das antike Akanthusblatt zu erkennen ist“. . .[4] So äussert sich hierüber Theodor Hach, und er fährt fort: „in dieser Säule ist für Lübeck die erste Spur einer Rückanknüpfung an die antike Welt bis jetzt nachzuweisen, so schüchtern und gering auch dieser Anklang ist.“

Aber diese Spur von einer Kenntnis des Südens ist klein und vereinzelt und sie reicht nicht hin, um erkennen zu lassen,

---

[1] Im Museum zu Lübeck.

[2] Sie stellen die Opferung Isaaks, das Passahlamm, Abraham u. Melchisedeck, die Mannahlese dar. Goldschmidt, L. Pl. u. M. p. 16 a. Abb. der Skulpturen u. der Holzschnitte finden sich in dem Werke.

[3] Die Darstellungen wurden vom Quer- ins Hochformat übersetzt.

[4] Die Anfänge der Renaissance in Lübeck, L. 1889, p. 6.

ob wirklich Notke dieselbe Person wie der Bibelmeister ist. Auch wenn wir deshalb annehmen müssten, dass er irgendwann, etwa zwischen 1484 und 1489 von Stockholm aus nach dem Süden gelangte, so ist damit kaum etwas gewonnen. Warum soll es unwahrscheinlich sein, dass beide Meister Italien sahen? Und stets wird für die Vergleichung der Gemälde Notkes mit den Bibelholzschnitten der Unterschied stärker wiegen als die Aehnlichkeit.

Die übrigen Lübecker Maler kommen nicht in Betracht. Unser Resultat ist negativ. Auch auf folgendem Wege seh ich kein Ziel. Zum wenigsten haben meine Nachforschungen bisher keinen Erfolg gehabt.

Am Schluss der Drucke des „Unbekannten" pflegen zwei Schilde zu stehen. Auch in einigen Bordüren begegnen wir ihnen.[1] Der eine enthält drei Mohnköpfe, der andere eine Marke. Ob diese als ein T mit angehängtem Kreuz oder als ein F mit senkrecht durchstrichenem Mittelbalken zu lesen ist, darüber sind die Meinungen geteilt. Aber gesetzt den Fall, die letztere (der Buchstabenform nach unwahrscheinlichere) Annahme hätte das Richtige getroffen, so bleibt es doch fraglich, ob wir in dem F das Monogramm des Künstlers[2] zu sehen hätten. Ebenso ist es fraglich, ob das (bisher noch nicht beachtete) F Z im Schlussschilde der Bibel[3] einen Hinweis aûf den Namen unseres Meisters enthält. Die Möglichkeit ist gegeben. Volles Licht indess kann hier erst ein glücklicher Fund im Lübecker Staatsarchive, in Bibliotheken oder Kupferstichkabinetten bringen. Bis dahin müssen wir uns mit der Erkenntnis begnügen, dass hier in Deutschland, im Norden, ein Künstler Werke geschaffen hat, die nicht um einen Schritt, sondern um einen Siegfriedsprung der vorhergehenden Zeit voraus sind.[4]

---

[1] Z. B. im «Speygel der leyen» von 1496.
[2] Bisher suchte man den Namen des Druckers dahinter.
[3] Rechts und links vom Adlerkopf je ein Buchstabe.
[4] Im letzten Augenblick kommt mir noch ein Neudruck von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), Strassburg 1903, in die Hände: Epistola Albericij // De nouo mundo. Mit Einleitungen herausgegeben von Dr. Emil Sarnow und Dr. Kurt Trübenbach. Das Original ist ein Rostocker Druck, der von dem Stadtsekretär und ‚impressor' Hermann Barckhusen wahrscheinlich i. J. 1505 gedruckt ist.

Der Titelholzschnitt, ein Wildenpaar darstellend, steht in enger

Schlusscharakteristik.

Es bleibt mir nur noch die Aufgabe über, die aufgewiesenen wesentlichen Züge unseres Meisters zusammenzufassen und in Einigem zu ergänzen. Vorher aber sei es erlaubt, noch einen Blick auf die Zeit und ihre treibenden Kräfte zu werfen.

Lübeck hatte im 15. Jahrhundert mit zahlreichen Schicksalswiderwärtigkeiten zu kämpfen;[1] trotzdem rückte es in die erste Stelle der nordischen Städte auf. Zu den Gefahren des Landhandels, die auf den Kaufmann jener Zeit allerorts lauerten, kommen hier noch die Gefahren, mit denen das Meer drohte. Aber gerade deshalb leuchtet es ein, dass hier ein starkes, kampfgewohntes Geschlecht heranwachsen musste und herangewachsen war, bei dem physische Kraft, Zähigkeit und Wagemut in hoher Schätzung standen. Das kecke Abenteuer des Danziger Kapitäns Paul Benecke wird daher auch von den Lübecker Chronisten verzeichnet und gepriesen voll Stolz und lauter Freude über diese „dudesche menlike Dadt“ und „ein kones unvorzaget Herte“.[2]

Aber Kampf und hartes Tagewerk sind nicht die Mittel, mit denen feine Sitte erworben wird. Ist die süddeutsche Lebensart schon roh gegen die burgundische und französische,[3] so die norddeutsche noch viel mehr. In den Mussestunden muss sich die ruhende, eingedämmte und überschüssige Kraft entladen. Derbe

---

Verwandtschaft mit den Arbeiten des Bibelmeisters, wenn auch nur mit den schwächeren und schwächsten Stücken: Zeichnung und Schnitt sind roh.

Sarnow schreibt ihn (p. 8, 9) dem lübecker Künstler zu; doch folgt er dabei Seelmann (s. p. 57 ff.) Die Ω — Strichlagen sollen sich auch hier finden. Ist aber nicht der Fall! — Auch das Titelbild von des Ulsenius Viaticum, eines gleichfalls Barckhusenschen Druckes, geht vielleicht auf ihn zurück. Der Holzschneider des Mundus Novus soll von 1494 bis 1504 nachweisbar sein (Sarnow p. 12). Ob in Rostock, wird leider nicht gesagt. Auf jeden Fall ist indess die Tatsache, dass sich Arbeiten aus der Werkstatt oder aus der Schule unsers Meisters hier finden, nicht ohne Bedeutung.

[1] Hierüber ist in der Einleitung zur Gesamtarbeit des Näheren die Rede.

[2] Chronik d. Reismar Kock. Veröffentl. von Grauthoff. Die lüb. Chron. in niederdeutscher Sprache, Hamburg, 1830, II, p. 701 ff.

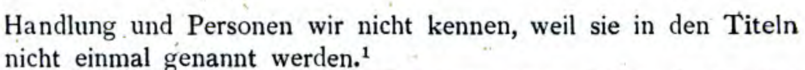
[3] Schnaase, Gesch. d. bildenden Künste. Bd. 8 (1879), p. 43 ff.

Spässe und tölpelhafte Streiche werden in Scene gesetzt und immer, des Beifalls gewiss, wiederholt, Prügeleien vom Zaun gebrochen und übereilte Morde begangen. Der Geselligkeitstrieb ist stark entwickelt, aber bei Trinkereien und Schmausereien, denen die kostbaren Gewänder in reichster Abwechslung der Mode und schwerer Schmuck erhöhten Glanz verleihen, überschreitet man oft allzugern die Grenzen.

Die grosse geschäftliche Tätigkeit und die Sucht nach Vergnügungen liessen nicht die Zeit, viel für geistige Bildung zu sorgen. Zwar wissen wir, dass einige Männer im Auslande studierten, und dass ein Privatmann [1] (wie auch das Domkapitel) eine ganz stattliche Bibliothek besass. Aber das sind Ausnahmen. Wie wenig in Lübeck gelesen wurde, lässt sich schon daraus schliessen, dass es den Lübecker Druckern so schlecht erging. Die Uebersiedlung der Rostocker Universität nach Lübeck [2] änderte an diesem Zustande nichts.

Das einzige Gebiet, auf dem sich Herz und Geist noch äussern konnten, war das der Religion. Und hier vermochte man den richtigen Ausdruck nicht mehr zu finden. Es ist charakteristisch, dass für den Bettler ein Krug hinter der Tür hing, der ihm mit Bier gefüllt wurde, so oft er es wünschte,[3] und dass die statutenmässigen Mähler der Brüderschaften im Prunk so weit gingen, als ihre Mittel es nur gestatteten. Die Verquickung des kirchlichen Lebens mit dem weltlichen, der grosse Wert, den man aus Furcht vor dem Tode auf Werkheiligkeit legte, und das Ueberhandnehmen des Aberglaubens deuten auf die Zerrissenheit und Haltlosigkeit der kirchlichen Zustände. Und diese wurden durch das Lotterleben der Geistlichen und die widerwärtigen Zänkereien zwischen Bischof und Domkapitel immer schlimmer. Dass aber das religiöse Gefühl nach Befriedigung dürstete, ersieht man daraus, dass die Fastnachtspiele, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts und später, bis zu den siebziger Jahren hin, Stoffe der deutschen Heldensage, der antiken Mythen behandelten, zu moralisieren begannen, indem sie tendenziös oder allegorisch aufgeputzte Stoffe vorführten, deren

[1] Syndikus Simon Batz. Hoffmann, l. c., p. 205.
[2] 1497, 98. Otto Krabbe, Die Universität Rostock im 15. u. 16. Jh., Rostock u. Schwerin 1854, I, p. 204—5.
[3] Brehmer, das häusliche Leben in Lübeck. Hans. Geschichtsbl. 1886.



Handlung und Personen wir nicht kennen, weil sie in den Titeln nicht einmal genannt werden.[1]

Wie man nun stets den Vertretern einer Sache, die einem am Herzen liegt, sein kritisches Augenmerk schenkt, so wandte man auch hier den Vertretern des Kults, den Priestern eine besondere Aufmerksamkeit zu. In Wort [2] und Bild finden wir davon die Beweise.

So bei unserm Meister. Schon Göze [3] macht darauf aufmerksam, dass er die „bestgemästeten Mönche" seiner Zeit kopiert zu haben scheine. Und daran brauchen wir nicht zu zweifeln. Auf den ersten Blick sind die Pfaffen zu erkennen, an ihren vollgefressenen Bäuchen und den aufgeschwemmten, stereotyp-salbungsvollen Gesichtern. Doch ist daraus noch keine Zersetzung der bestehenden Lehre zu konstatieren. Aber dass sich das Gefüge der katholischen Kirche, ihre Dogmengewalt, die Autorität ihrer Lehren und Kultformen lockert, davon geben die Bilder des Passionals Kunde. Ironie und Spott spricht aus vielen der Marterscenen.[4] Ungeheuerliche Säbel verkehren den Eindruck der Bilder, der erhebend sein sollte, ins Lächerliche. Da tänzeln die Henker [5] auf eine groteske Weise und nie versäumen sie es, gemächlich, ja cynisch ihren Stahl an den Kleidern der Geköpften abzuwischen. Wir haben hierin zugleich eine Probe des derb-satirischen, echt nordischen Humors, der bisweilen ins Burleske gesteigert ist.[6]

Der „mystische Realismus", der sich noch in den Holzschnitten der früheren Werke ausspricht, hat jetzt einem objektiven, praktischen Realismus weichen müssen. Den tief-innerlichen Ausdruck, die Miene des Versunkenseins ins geistige Anschauen finden wir nicht mehr. Die Märtyrer sind ruhig, ergeben, aber nicht mehr verzückt. Die wahre Innigkeit fehlt hier. Sind Gebet und Andacht

---

[1] C. Wehrmann, Fastnachtspiele d. Patrizier in Lübeck; C. Walther, Ueber die Lübecker Fastnachtssp. Jahrb. f. niederdeutsche Sprachforschung VI. 1880.

[2] Z. B. im Dodesdanz.

[3] S. d. Anmerkung auf p. 23.

[4] Sollte hier hussitischer Einfluss vorliegen?

[5] Ich möchte erwähnen, dass sich hier wie auch in andern Lübecker Drucken Fallbeile finden, die fast eine Entwicklung dieses Richtinstruments darstellen.

[6] Alles was Goeze u. nach ihm Muther anführen, ist nicht neu u. hier obendrein unzutreffend.

darzustellen, so umgeht es der Künstler, indem er Nebenpersonen in den Vordergrund des Interesses rückt.

Für diese, im Verlauf der Untersuchung mehrfach beleuchtete künstlerische Eigenheit ist indess noch ein andrer Grund vorhanden, der auch, und zwar hauptsächlich seine Ursache im Zeitgeist findet. Dieser Meister will Männer darstellen! Mit klaren Blicken schaut er in das Leben. Er ist ein zäher, aber geschmeidiger Beobachter, ruhelos wie die Zeit und in steter Bewegung. Er ist von fester Bestimmtheit und starkem Selbstbewusstsein. Er liebt die starke, bestimmte, selbstbewusste Kraft. Für beschauliche Naturen hat er in seiner Welt nicht Raum. Die Tat ist bei ihm alles. Und aus diesem Kraftgefühl heraus schreckt er nicht vor der Brutalität und Grausamkeit zurück.

Wie Dürer hat auch er offenbar andre Länder, andre Sitten kennen gelernt und andre Kunst. Man meint bisweilen, dass er die Erinnerung und die Sehnsucht darnach in seinen Gestalten verkörpert. Denn bei all seiner Naturbeobachtung wäre es doch sehr verkehrt, blosses Abschreiben anzunehmen. Alles ist freie Gestaltung, und gar manches ist idealisiert, grösser gemacht, durch Vereinfachung und Verstärkung ins Typische gehoben!

Ich habe von italienischem Einfluss gesprochen und gesagt, dass unser Meister dabei doch ein echter Deutscher geblieben sei. Seine Formgebung weist manche Mängel auf, die aber meist unter dem Drange entstehen, geistige Energie und gewaltigste körperliche Kraft darzustellen. Und seine Gestalten mit ihren kräftig gebogenen Nasen, klugen oder gutmütigen Augen und stark eingemeisselten Zügen sind echte Deutsche, jede eine ausgeprägte Individualität.

Eine gewisse Gröblichkeit ist dem Holzschnitt stets eigen.[1] Aber ich finde, dass sie bei unserem Lübecker Meister nicht so volkstümlich geartet ist, wie sonst in den Holzschnitten der Zeit. Wieder berührt sich damit seine Kunst mit der italienischen[2], sie ist schon eine Kunst der höheren Klassen. Vielleicht haben wir hierin den Grund zu suchen, dass die Holzschnitte der Bibel nur in dieser einen Ausgabe auftauchen. Sie besitzen die Eigenschaft, aristokratisch zu wirken. Das Ideal vornehmer Haltung, adligen

---

[1] R. Vischer, l. c., p. 231.
[2] Carl Neumann im Colleg.

Mutes, feinerer Lebensgewohnheiten blickt überall durch. Aber diese Vornehmheit ist nicht aufgeblasen und geckenhaft, nicht übertrieben fein und zierlich wie bei Franzosen und Burgundern. Es ist, so zu sagen, eine bürgerlich-derbe Vornehmheit. Die Sitte der Patrizier, des niederdeutschen Stadtadels ist hier verkörpert. An den Vertretern dieses Standes frischt der Künstler die Erinnerung an südliche Eindrücke wieder auf und zwar mit negativer wie mit positiver Vergleichung. Wir glauben ihn zu sehen, wie er mit einem zwischen Behagen und Ironie liegenden Lächeln das Bild eines dicken Kaufherrn mit dreistöckigem Unterkinn flink aufs Papier wirft, er, der angeborenen Adel kennen gelernt hatte. Aber diese Patrone runden den Kreis. Denn in den Gestalten unsers Meisters treten uns in mächtiger Erscheinung mit ihrem „gedrungenen breiten Wuchs“, ihrer „meerkühnen Haltung“ und „pompösen Würde“ [1] die prachtvollen Männer des Gemeinwesens entgegen, das in hartem Kampfe alle Rivalen überwand, die Helden der unternehmenden Hanse! [2]

Wenn man die Kunst des Lübecker Meisters mit der Kunst eines andern Meisters vergleichen darf, so kann es vielleicht mit der Signorellis geschehen. Hier wie dort finden wir die Würde und den furchtbaren Ernst. Hier wie dort eine schroffe, kurzangebundene Darstellungsart. Auch das Phantastische fehlt hier nicht: es tritt uns entgegen in den Urmenschen, in der Paradiesesschlange [3] und vor allem in dem schwer gepanzerten schwertfuchtelnden Meerkerl der Sintflut, der wohl einem Schiffergespinst sein Leben verdankt.

Ganz anderer Art, speziell nordisch dagegen sind gewisse Züge aus dem häuslichen Leben. So liegt z. B. in dem Bildchen von Pharaos Traum die Krone auf der Lehne des Thrones, der behaglich neben dem Bette des Königs steht. Bezeichnend für den Nordländer ist es auch, dass er der Landschaft mehr Liebe ent-

---

[1] R. Vischer, l. c.

[2] Die Typen der damaligen Kunst, wozu die edelsten Patrizier ihr Bild liehen, sind auch heute noch anzutreffen, aber in den unteren Klassen. Unter den Lübecker Lastträgern, die so wählerisch bei der Aufnahme in ihren Verband sind, sehen wir scheinbar direkte Nachkommen von den Kraftgestalten der Bibel.

[3] Und zwar speziell in ihren merkwürdigen chamäleonartigen Fussklauen.

gegenbringt. Ausblicke in die Ferne, in freundliche Gassen, auf stattliche Märkte werden uns auf zahlreichen Bildern vorgeführt. Ja, man muss sagen, dass der Lübecker Meister nur vor der Natur sein Herz ganz aufschliesst. Nur in ihr legt er all seine Güte und Freundlichkeit nieder. Die Dissonanz roher Vorgänge klingt oft in ihr wie in einem auflösenden Akkord aus. In ihr offenbart sich, dass ihm auch die Innigkeit nicht fremd ist, die zarte Seelensprache, die sonst bei ihm meistens in dem rasselnden Lärm des Lebensmarktes verklingt.

Im Gegensatz zu Signorelli werden wir uns den Meister im Leben heftig finster, verbittert, mürrisch und verschlossen vorzustellen haben, als einen Mann, der sich nicht immer in seiner Haut wohl fühlt.[1] Auch Spuren leiser Selbstironie mein ich auf manchen Abbildungen zu finden. Vielleicht, dass schon Gebrechen des Alters oder körperliche Leiden hierbei mitsprachen.

Wie Signorelli ist aber auch er ein rauher, herb einseitiger Stürmer und Dränger, und seine freierhobene Grossheit hat oft einen Zug finsterer Unnahbarkeit. Diese Monumentalität ist in Deutschland ungewöhnlich.[2] Dürer hat sie nur selten und in ganz anderer Art.[3] Erst der jüngere Holbein kommt auf Aehnliches.

Wie in Signorelli pulsiert der rastlose Drang der Zeit nach Entwicklung, nach Höherstreben auch in ihm. Und so durchbricht er mit starker, geschickter Hand die Ueberlieferung, so wird er ein Bahnbrecher zu neuen Kunstgebieten. Die raumwahre Landschaft, die Luftperspektive, die Mimik, die körperliche Konsistenz und Sinnenwahrheit der Gestalten, die Wiedergabe des Momentanen, der glückliche Ausdruck der Bewegung, die Bezeichnung des Stofflichen, das malerische Moment, die freie natürliche Komposition, alle diese Aufgaben werden von ihm in Angriff genommen. In allem zertrümmert er die Schranken, welche der nackenkrämpfige Konservatismus der Zünfte errichtet hatte.

---

[1] Ein Selbstbildnis könnte der ganz links stehende, scharf aus dem Bilde herausschauende Mann auf dem Begräbnis Aarons sein, der sich auch, scheinbar ohne Zusammenhang mit dem Gegenstand der Darstellung, auf dem Blatt mit der Gesch. von David und Bathseba findet.

[2] Rob. Vischer, l. c.

[3] Erst 1511 findet sich bei ihm ein Herüberneigen, ein Anklang an diese Weise z. B. auf d. Bl. m. drei Heiligen (Bartsch 118).

Wie frei ist er zum Beispiel gegen Wolgemut! Auch im persönlichen Leben wird er die Sklavenfesseln deutschen Handwerkerdaseins zerrissen haben.

Neben dem Neuen viel Altes und im Neuen noch viel Gebundenheit. Bei allem Fortschritt ist die Perspektive doch häufig noch recht mangelhaft,[1] die Anwendung verschiedener Augenpunkte auf einem Bilde nicht selten recht störend.[2] Die Konturen der Gestalten und die Linien der Landschaft laufen oft zu dicht parallel, und weil die Felsen, die Folien, nicht dunkel genug sind oder nicht hell genug, so heben sich die Gestalten nicht genügend ab.[3] Ungenügend ist oft auch die Modellierung der Gewänder und der Glieder.

Und trotzdem liegt ein eigener Reiz über diesen kleinen Meisterwerken. Wir stehen zauberhaft gefangen vor dem beseligenden Wunder des Werdens. Der herbwürzige Wind, der kurz vor Sonnenaufgang sich erhebt, streicht zu uns herüber.

Unser Künstler wandelt eben in dem Zwielicht einer Uebergangsperiode, in einem Morgenzwielicht, in dem Licht und Schatten sich so seltsam mischen. Er führt Ueberkommenes mit sich, er ist unfertig, altertümlich befangen und doch seltsam frei, zögernd und weitausschreitend, klobig und schwungvoll, ein Genie, ein Bahnbrecher, voll inneren Wechsels, von gährendem Leben getrieben, bald zergrämt, herb, ernst, bald mild, freundlich und sinnig, bald lässig, bald streng, aber nie kleinlich. Stets bleibt sein Grundzug Grösse, und in den ungefügigen, aber mächtigen Schritten seiner Bibelhelden meinen wir das Stapfen der Riesen zu hören, die eine neue Zeit heraufführten, die Zeit frei menschlicher Kraft und Würde, den Segen der Renaissance!

---

[1] Z. B. Bibel Abb. 72.
[2] Z. B. Bibel Abb. 29.
[3] Z. B. Bibel Abb. 55.

NACHTRAG.

Die von mir benutzten Quellen sind in den Anmerkungen angeführt. Finden sich Stellen in Anführungshäckchen ohne weiteren Nachweis, so gehen sie auf Vorlesungen oder persönliche Mitteilungen Herrn Prof. Dr. Robert Vischers zurück. Es sei mir gestattet, meinem hochverehrten Lehrer auch an dieser Stelle für seine gütige Förderung meiner Studien den herzlichsten Dank zu sagen.

LEBENSLAUF.

Heinrich Ernst Adolph Tronnier: Geboren am 20. Mai 1875 als Sohn des Lehrers Albert Tronnier und seiner Ehefrau Johanne, geb. Müller, zu Meine (Kreis Gifhorn, Provinz Hannover). Besuch des Gymnasiums in Celle und des Herzogl. Neuen Gymnasiums zu Braunschweig. Studien absolviert mit halbjähriger Unterbrechung (Aufenthalt in München) an der Göttinger Georg August-Universität von Oktober 1896 bis März 1903. Militärdienstzeit: Herbst 1896 bis Herbst 1897. Verheiratet seit 1899. Seit März 1901 bis zum Examen Hilfsassistent am kunsthistorischen Institut der Universität. Zur Zeit: Wissenschaftlicher Hilfsarbeiter an der Stadtbibliothek und dem Gutenberg-Museum in Mainz.

